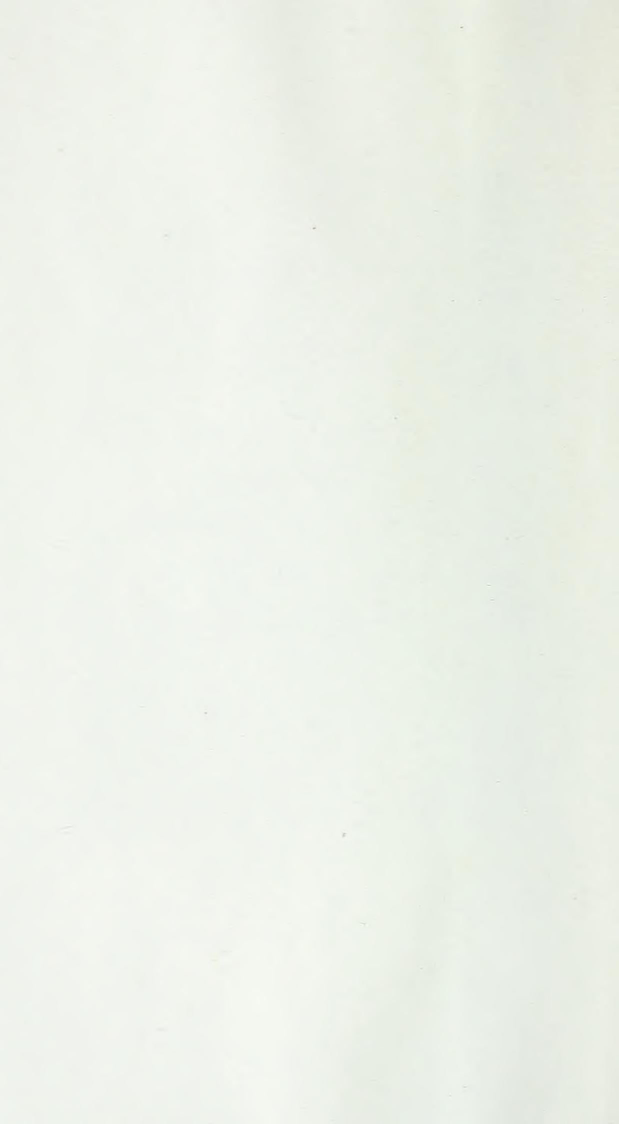
HENRIK JBSEN

VON

PAUL ERNST



DIE DICHTUNG BD. I
HENRIK IBSEN
VON PAUL ERNST

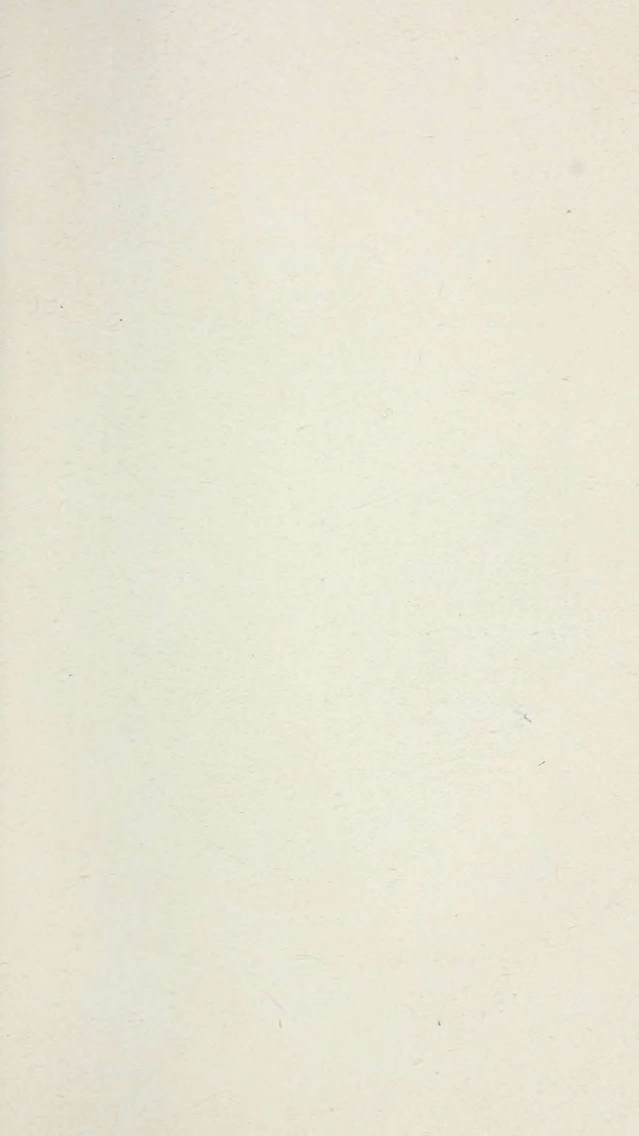
DIE DICHTUNG

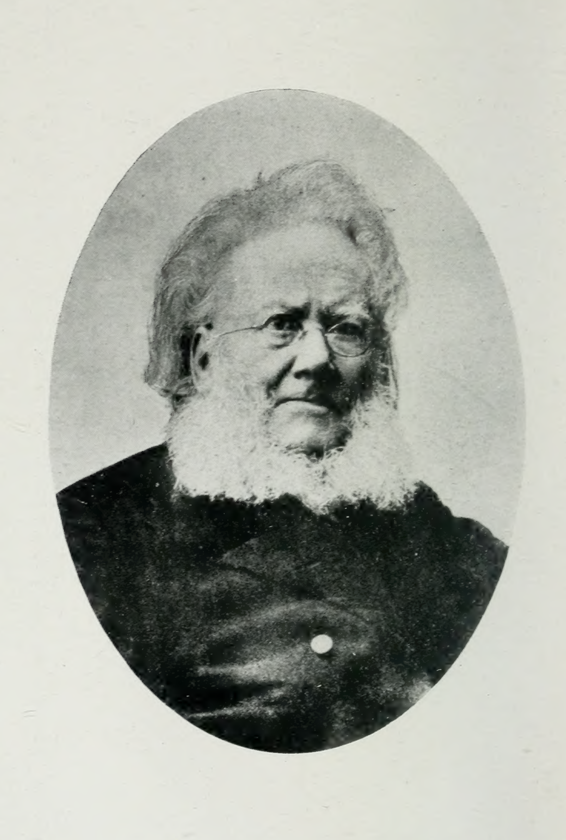
EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

Band	Titel	Verfasser
Band I.	Henrik Ibsen	von Paul Ernst
Band II.	Anzengruber	von J. J. David
Band III.	Victor Hugo	von H.v.Hofmannsthal
Band IV.	Liliencron	von Paul Remer
Band V.	Leo Tolstoj	von Julius Hart
Band VI.	Hölderlin	von Hans Bethge
Band VII.	Boccaccio	von HermannHesse
Band VIII.	Cervantes	von Paul Scheerbart
Band IX.	Gottfried Keller	von Ricarda Huch
Band X.	Mörike	von Gustav Kühl
Band XI.	Droste-Hülshoff	von Wilh. v. Scholz
Band XII.	E.T.A.Hoffmann	von Rich. Schaukal
Band XIII.	Franz von Assisi	von HermannHesse
Band XIV.	Peter Hille	von Heinrich Hart
Band XV.	d'Annunzio	von Alberta v. Puttkamer
Band XVI.	Lenau	von Leo Greiner
Band XVII.	Novalis	von Willy Pastor
Band XVIII.	Walt Whitman	von Johannes Schlaf
Band XIX.	Ebner-Eschenbach	von Gabr. Reuter
Band XX.	Kleist	von Wilh. Hegeler
Band XXI.	Wilhelm Busch	von Rich. Schaukal
Band XXII.	Homer	von Willy Pastor
Band XXIII.	C. Ferd. Meyer	von Wilh.Holzamer
Band XXIV.	Theod. Fontane	von Franz Servaes
Band XXV.	Grabbe	von Otto Krack

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

FÜR BÜCHERLIEBHABER WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG EXEMPLARE DIESES BUCHES AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GEDRUCKT UND HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT. DER PREIS DIESER IN ORIGINAL-COLLINLEDER GEBUNDENEN LUXUSAUSGABE BETRÄGT 10 MARK. SIE IST DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN ZU BEZIEHEN







HENRIK IBSEN

VON

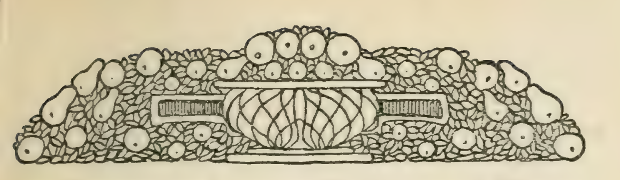
PAUL ERNST

FÜNFTES TAUSEND



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG


LIBRARY
APR
2
1987



Ibsen erlangte seinen Weltruf durch Werke seiner späteren Zeit, nachdem er durch frühere Schöpfungen im Vaterlande eine hohe Stellung erreicht hatte; und heute, wo sein Lebenswerk nach menschlichem Ermessen im wesentlichen vor uns liegt, können wir urteilen, dass nach diesem Vorgang seiner Laufbahn auch seine künftige Bedeutung die sein wird: durch jene Jugendwerke wird er immer eine hervorragende Erscheinung der norwegischen Literatur bleiben, durch jene späteren Arbeiten gehört er der Weltliteratur an. Gerade im Hinblick auf ihn müssen wir zwar das Wort „Weltliteratur“ besonders bestimmen. Etwa Homer, Dante, Shakespeare, Goethe sind durch die gleichen Werke Dichter ihres Volkes wie der gesamten Menschheit; sie haben für ihre Nächsten gedichtet, aber ihre Dichtung ist so umfassend und steht auf solcher geistigen Höhe, dass sie in ihrer nationalen und kulturellen Bedingtheit doch zugleich von vielen andern Völkern und von vielen andern Zeiten em-

pfunden werden kann. Um diese Art handelt es sich bei Ibsens Schriften seiner späteren Zeit nicht; was sie über eine bloss-nationale Bedeutsamkeit nicht erhebt, sondern ihnen diese vielmehr nimmt, ist nicht das, was wir als Ewiges und Allgemeinmenschliches zu bezeichnen pflegen, sondern im Gegenteil, es ist gerade zeitlich: ein Geschöpf der modernen Zivilisation, die in allen ihr unterworfenen Ländern gleiche Allgemeinbedingungen des Lebens und damit gleiche Gedanken, Vorstellungen und Ideale schafft, mit einem Wort, das modern Europäische. So sehr sind sie modern europäisch, dass eine Beurteilung ihres Wertes und eine Betrachtung darüber, ob sie auch das ist, was wir für allgemeinmenschlich halten, nicht zu trennen scheint von einer Beurteilung dieser modernen Zivilisation.

Die Eigenschaft, Typen des modernen Europäertums von nur geringer nationaler Färbung zu schaffen, hat in gleich hervorragendem Masse wie Ibsen nur noch Balzac. Dass sich hier ein Franzose und ein Norweger treffen, ist kein Zufall; in beiden Ländern scheint seit lange Instinkt, was bei andern

Völkern erst Erfolg neuerer Umwälzungen ist, und ein Dichter kann hier aus der Tiefe seines Gemütes schaffen, wenn er moderne, das heisst die aus der demokratischen Isolation des Menschen sich ergebenden Probleme behandeln will.

Denn was ist der letzte Grund unsrer Zivilisation? Die Gesellschaft stellt heute eine einzige grosse Maschinerie dar, in der ein Rad in das andere greift; ein jeder Mensch ist ein solches Rad, und jedes Rad ist nötig, keines kann herausgenommen werden, sonst stockte der Gang der Maschine. So ist der Einzelne zunächst und hauptsächlich eine Funktion der Gesellschaft, was er ausserdem als Mensch noch ist, das wird immer mehr gleichgültig. Nehmen wir als Beispiel den Konsul Bernick: ein junger und lebenslustiger Mann hat eine ernste Liebe zu Lona, mit der er zu einer glücklichen Ehe kommen würde, eine Liebelei mit einer kleinen Schauspielerin, und die Erbschaft eines grossen Geschäftes, das heimlich ganz zerrüttet ist. In seiner Liebe wie in der Liebelei handelt er als Mensch; als Erbe des Geschäftes, das heisst durch die

Notwendigkeit seiner materiellen Existenz, ist er Rad der grossen Maschine und muss nach den Bedürfnissen dieser Maschine, nämlich der Gesellschaft, sich drehen: also seine Liebe aufgeben, einen harmlosen jungen Mann zum Opfer bringen, ein ihm verödet scheinendes Leben führen, allen ihm selbst töricht vorkommenden Schein aufrecht halten, und so fort. Oder nehmen wir den wirtschaftlich unabhängigen Rosmer. Der soll durch seine Anschauungen, seinen Lebenswandel und vielleicht auch durch sein Wort die eine Partei in seinem Lande stützen; wie sich zeigt, dass er alle die verlangten Anschauungen nicht hat und deshalb öffentlich zur andern Partei übergehen will, wird ihm da gesagt, dass er auch hier nicht ein Mensch sein darf, sondern nur ein Rad, indem er nicht sagen soll, was er für richtig hält, sondern was der Partei nützt.

Versetzen wir uns nun in die Zeit, welche vor unserer Gegenwart liegt. Mit derselben Abstraktion wie vorhin können wir sagen: hier gibt es eine Unzahl kleinerer und grösserer Maschinen mit wenigen Rädern; jede dieser

Maschinen ist von einander unabhängig. Welchen Zweck hat aber jene einzige grosse Maschine? Man sagt, das allgemeine Wohl; das heisst, das Wohl jedes einzelnen Rades; charakteristisch für diesen Zustand ist das Wort Friedrichs II., er sei der erste Diener seines Staates. Die vielen grösseren und kleineren Maschinen der früheren Zeit hatten einen Zweck über sich: sie waren für einen Einzelnen da, welcher sagen konnte: car tel est notre plaisir, welcher Satz freilich zu Ludwigs XIV. Zeit schon veraltet war. Die Dramatiker jener Zeiten hatten es bloss mit jenen Einzelnen zu tun, um die in die Maschinen eingebauten Rädermenschen bekümmerten sie sich nicht; die heutigen Dramatiker haben nichts zur Verfügung, wie eben die Rädermenschen, denn andere Menschen gibt es nicht mehr, denn auch die Höchstgestellten sowohl wie die wirtschaftlich Unabhängigen sind ja an erster Stelle Räder.

Es ergibt sich: für das Drama der modenen Zivilisation muss im Vordergrund der Konflikt im Menschen zwischen seiner menschlichen Betätigung und seiner gesellschaftlichen Funk-

tion stehen (wobei man natürlich nicht vergessen darf, dass alle solche Abstraktionen nie absolut richtig sind, denn auch in jenen früheren Zuständen ist dieser Konflikt möglich, weil jede Herrschaft doch ein Reziprozitätsverhältnis ist: der Herr herscht nur, weil ihm der Diener gehorcht, und diese Tatsache bewirkt einen Zwang auch im Herrscher). Dieser Konflikt muss im Vordergrund stehen, weil es bei voll entwickelter Zivilisation nicht eine einzige menschliche Betätigung gibt, die nicht auch gesellschaftliche Bedeutung hätte.

In seiner naivsten Gestalt haben wir diesen Konflikt im Brand. Die Gesellschaft hat natürlich an der Religion nur so weit Interesse, als diese wie eine Art Polizeiinstitution wirkt; deshalb begünstigt sie die Veräusserlichung derselben in der Kirche und wünscht ihre Verbindung mit der herrschenden Moral; das wahrhaft religiöse Individuum ist gesellschaftsfeindlich, bei uns Christen in der Form, dass es alle weltliche Lust wie Sorge verschmäht. Wie an einem Schulbeispiel können wir hier die ästhetische Schwäche des Konflikts beobachten. Indem Brand diese individuelle

Religiosität durchsetzen und auch den Fischern auferlegen will, zerstört er die materielle Grundlage für aller Leben und damit auch die Möglichkeit seiner Art von Religion, handelt also als Narr; aus der Abstraktion in die Vorgänge des Dramas übersetzt: was will Brand mit den Leuten auf dem Berge? Schon jetzt wird man einsehen, mit welcher Notwendigkeit bei Ibsen sich das Tragikomische und das Selbstbegrübeln seiner Helden einstellen musste. Unsere Literarhistoriker wie die Kritiker suchen die Ursachen für viele Eigentümlichkeiten der Dichter oft im Psychologischen des Dichters, während man sie aus den Notwendigkeiten seiner Konflikte und Stoffe ableiten sollte: der spezifische Konflikt, welchen die moderne Zivilisation dem Dichter darbietet, lässt keine tragische Lösung und deshalb auch keine tragischen Helden zu, denn das, was der Held bekämpft, ist ja eine integrierende Voraussetzung seines selbst, er will sich an seinen eigenen Haaren in die Höhe ziehen, wirkt also durch die offenkundige Aussichtslosigkeit seines Unternehmens als töricht; und zugleich, da er ja eben auch

gegen eine Voraussetzung seiner eigenen Persönlichkeit ringt, erscheint er als ein Grübler.

Wir haben hier einen prinzipiellen Punkt gefunden, den wir festhalten müssen, deshalb möge ein klärendes Beispiel von einem andern Dichter beigebracht werden.

Schillers Wallenstein ist ein tragischer Held; weshalb? Der Kaiser hat kein Heer, Wallenstein ist der Herr des Heeres; der Kaiser hat ihn einerseits nötig, andererseits muss er Argwohn haben, dass der Kondottiere sich an seine Stelle setzen möchte; Wallenstein selbst muss entweder den naheliegenden Plan fassen oder muss als unbedingt sicher annehmen, dass der Kaiser den Plan bei ihm voraussetzt, und so muss er entweder, auch gegen seinen ursprünglichen Willen, Verräter werden, oder, wenn er es nicht wird, auf seinen Tod gefasst sein, sobald er nicht mehr unbedingt gebraucht wird. Das ist immer die allgemeine Situation zwischen Fürst, respektive Republik, und Kondottiere. Diese Situation könnte komisch behandelt werden, wenn man ein Duodezländchen mit kleinlichen Interessen der beiden Hauptpersonen

annähme, und ist, wie im Wallenstein, tragisch aufzufassen, wenn die beiden Personen jeder eine ehrwürdige Gewalt verkörpern, Wallenstein eine grosse Idee und der Kaiser die Legitimität.

Hier sehen wir: Wallensteins Situation ist von aussen her gekommen, wenn er freilich auch innerlich für sie geschaffen ist und seine Geistesverfassung ihr entspricht, so dass im höchsten Sinne doch kein Zufall stattfindet. Brands Situation dagegen ist nur das allgemeine Leben in der Gesellschaft, in der solche Überzeugungen, welche das materielle Wohlbefinden der Gesellschaft schädigen, sich nicht durchsetzen können — es ist die Situation Don Quixotes, und der Don Quixote wirkt vor allen Dingen komisch.

Auch hier wieder kommen wir an ein technisches Problem. Dass man im Relief gewisse Aufgaben nicht lösen kann, andere nicht in der Malerei, dritte nicht in der Rundskulptur, das ist augenscheinlich klar. Das Drama, welches die höchste Kunstform ist, wird aber durch lauter Unmöglichkeiten umgeben. Der Mann, welcher den Don

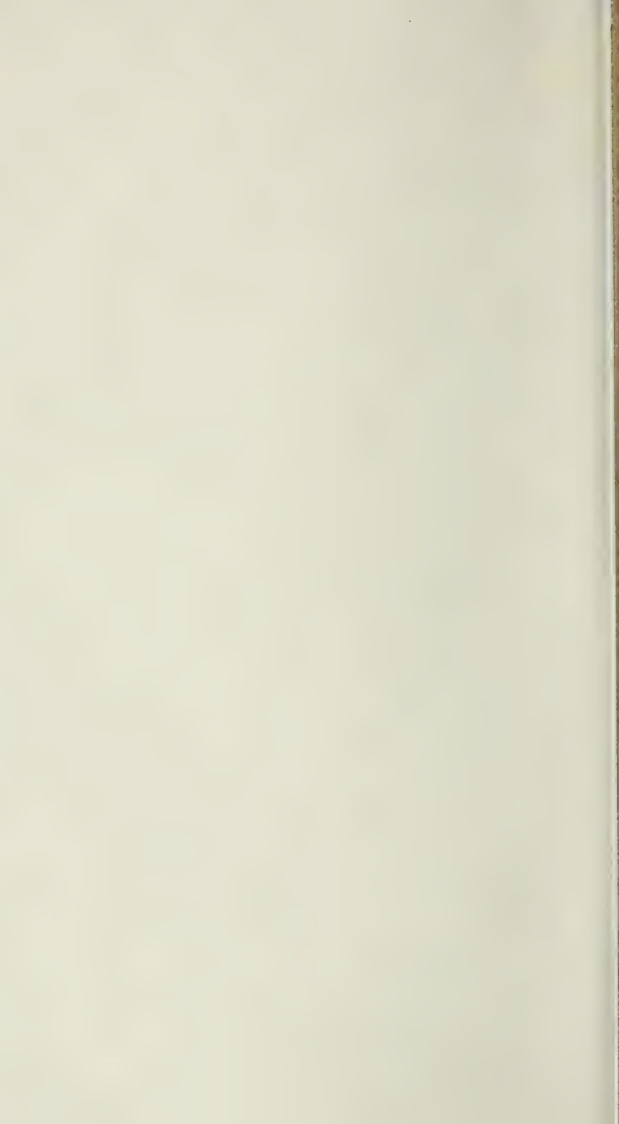
Quixote schrieb, hat den Idealismus des Überzeugungskämpfers verhöhnt — vielleicht war er selber ein Kämpfer für Überzeugungen? Ein anderer möchte diesen Idealismus verherrlichen und ein Drama schreiben, in welchem Don Quixote tragisch wirkt: Vergebliches Bemühen! Es kommt höchstens eine tragikomische Wirkung heraus.

Mit dem derben Ausdruck gesagt, rührt das daher, dass, in je höhere Sphären die Überzeugung gehoben ist, desto geringer die Möglichkeit des Gegenspielers wird. Wallenstein kämpft gegen den Kaiser, respektive gegen dessen Vertreter: gegen wen kämpft Brand? Im Volksfeind hat Ibsen eine niedrigere Sphäre gefunden, indem der abstrakte Kampf für die Wahrheit sich hier zu einem ganz konkreten verdichtet gegen sparsame Bürger, die keine neue Wasserleitung bauen wollen. Niedriger kann man nicht steigen, aber auch hier, im Gebiet der trivialsten Interessen, hat der Gegenspieler durch sich keine Aktivität, sondern ist nur reaktionäre Masse, die bloss durch das wirkt, was sie nicht tut.



HENRIK IBSENS Geburtshaus in Skien

(Es ist das Haus zur Rechten der Kirche, jetzt niedergebrannt)



Indem wir von den allgemeinen soziologischen Voraussetzungen unserer Zeit ausgingen und in dem Kampf des Menschlichen gegen das Soziale den Stoff fanden, welchen sie notwendig Denen suggerieren muss, die sich nicht von ihr frei machen, fanden wir bis jetzt eine sehr ungünstige Prognose für einen Dramatiker, dessen Temperament auf das Tragische gerichtet ist.

Aber zum Glück sind die Gesellschaftsformen nie konsequent bis in das Letzte durchgeführt, sie enthalten immer sowohl wichtige Überbleibsel früherer Zeiten wie Anfänge neuer Formen. In unserer heute bestehenden Gesellschaft ist ein solches Überbleibsel aus einer früheren Zeit, das heute anorganisch wirken müsste für den Soziologen, der nicht Historiker wäre, die Art unserer Ehe.

Die heutige Art der Ehe ist entstanden und hat sich bis jetzt erhalten als eine Wirtschaftsgemeinschaft von Mann und Frau, in welcher gewisse Arbeiten dem Mann und andere Arbeiten der Frau oblagen; und während alle sonstige Arbeitsgemeinschaft früherer Zeiten gesprengt wurde, indem die

Individuen sich als selbständige Kontrahenten gegenübertraten und ihr Produkt Ware wurde, blieben Mann und Weib verbunden zu einer wirtschaftlichen Einheit. Dieser Zustand beginnt sich nun heute aufzulösen, indem das Tätigkeitsgebiet der Frau in der Wirtschaft immer enger wurde dadurch, dass immer mehr von ihrer Arbeitsleistung zur Arbeitsleistung Aussenstehender sich entwickelte und objektiviert als Produkt in Warenform in den Haushalt kam. So wird die Arbeitskraft der Frau freigesetzt und drängt zur Betätigung ausserhalb der Wirtschaftsgemeinschaft der Familie in der allgemeinen Produktion der Gesellschaft neben dem Mann. Zuerst werden von diesem Zuge jene weiblichen Familienmitglieder ergriffen, wie unverheiratete Schwestern des Gatten und erwachsene Töchter, deren Arbeitskraft an erster Stelle freigesetzt wird, dann aber wird auch in immer steigendem Masse die Ehefrau aus dem Hause in das Erwerbsleben gedrängt. Inmitten dieser Entwicklung stehen wir heute.

In der alten Wirtschaftsgemeinschaft ist der Mann nach aussen der natürliche Vor-

mund der Frau; wenn diese Gemeinschaft sich auflöst, so erscheint die Stellung des Mannes als eine Ungerechtigkeit, und die wirtschaftliche Veränderung bekommt das Aussehen einer Befreiung des Weibes. Hieran knüpft sich nun der Idealismus des Kampfes: das Ringen nach Selbständigkeit wirft ein verklärendes Licht auf die Ringenden, und es entsteht die Möglichkeit einer sittlichen Begeisterung für die höchsten Ideale der Menschheit, wie sie am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Tatsache verschönte, dass die Aristokratie vernichtet wurde, und heute die Tatsache, dass die Arbeiter zu kleinbürgerlichem Behagen aufsteigen, das nun das künftige Menschheitsziel sein soll.

Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich erstens das Tendenzstück von der Art wie Nora: die Frau verlangt ohne Weiteres Gleichberechtigung. Dessen Wirkung für die Zeit ist sicher, der späteren Generation wird es aber komisch erscheinen, etwa wie uns heute Dramen, die für die Befreiung der Juden eintreten. Denn, indem im Drama der soziale Gegensatz als menschlicher genom-

men werden muß und Sympathien für den kämpfenden Teil erweckt werden müssen, muss der Dramatiker Licht und Schatten ungerecht verteilen und also unwahr werden.

Zweitens. Die Emanzipation der Frau ist in Wahrheit schon eingetreten in einem tüchtigen und ernsten Wesen, wie etwa Frau Alving der Gespenster, die äusseren Verhältnisse sind aber noch die alten, und zwar, da sie nicht nur alt, sondern in dem besonderen Fall auch veraltet sind, innerlich unsinnig und unsittlich: Frau Alvings Mann fungiert rechtlich noch als Eheherr, dem die Frau bis in das Letzte sich fügen muss, während er tatsächlich ein verächtlicher Mensch ist. Aus dieser Voraussetzung ergibt sich der Stoff für eine Tragödie; und die Gespenster sind, um das gleich hier zu sagen, in den Grenzen des Bürgerlichen eine grosse Tragödie; zwar mit einer wichtigen Schwäche, die aber nicht im Wesentlichen des Stoffes liegt, sondern in einem Fehler der Behandlung.

Drittens. Die Emanzipation der Frau ist derart verstanden, dass die Frau ein selbstherrliches Individuum geworden ist, die einem

Manne gegenübersteht, der die Tatsache der neuen Gestaltung des Verhältnisses anerkennt. Nimmt man an, das jedes seinen Typus des Geschlechtscharakters entwickelt hat, so entsteht daraus die Möglichkeit, den Kampf der Geschlechter an sich, losgelöst von den sozialen und historischen Umständen, darzustellen in tragischer, komischer, tragikomischer oder banaler Form.

Ob hier besonders glückliche Funde zu machen sind für den Dramatiker, mag zweifelhaft sein: Ibsen hat sie jedenfalls nicht gemacht; bei ihm ist der Grund, dass seine Männergestalten aus der obenerwähnten Ursache nicht über das Kraftmass verfügen, welches zum Tragischen führt, denn nicht das Intellektuelle macht ja, wie wir wissen, in der Bühnenperspektive zum Helden, sondern das Ethische (wenn man dieses Wort im allerweitesten Sinn nehmen will, nämlich als das Goethesche Positive, wonach auch das Unmoralische dazu gehört). Aber auch ein anderer wird hier schwerlich dankbare Stoffe finden, denn es drängt in diesem Kreise von Stoffmöglichkeiten alles zu sehr auf das Psychologische,

das zwar als anmutiges Dekorationswerk einen dramatischen Bau schmücken mag, aber für das Konstruktive zu biegsam ist.

Wir haben nun fast aus der Abstraktion uns einen Überblick über Ibsens Schaffen gewonnen; gehen wir jetzt an die Gestaltung des Einzelnen und Wirklichen.

Wenn man das Leben bedeutender Menschen betrachtet, so wird man fast immer finden, dass es erscheint wie zu seinem bestimmten Zweck geleitet, nämlich zur Erzeugung derjenigen Lage, in welcher dieser Mann das am besten leisten konnte, zu dem er berufen war; durch alle scheinbaren Zufälligkeiten des äusseren Lebens schafft doch am Ende unser heimlicher Wille unser Schicksal. In dieser Arbeit, deren Zweck nicht historischer, sondern ästhetischer Art ist, können natürlich nur die Hauptzüge des Lebensganges aufgezeichnet werden.

Henrik Ibsen wurde 1828 zu Skien in Norwegen als Sohn eines nach den Verhältnissen der Umgebung nicht unbegüterten Kaufmanns geboren. Die Stadt hat heute neun-

tausend Einwohner und ist durch zwei Wasserfälle und durch die Nähe der Waldungen und sonstige Lage für Industrie und Handel sehr geeignet. Wie Ibsen acht Jahre alt war, machte sein Vater Konkurs, und die Familie kam in bedrängte Umstände. So konnte sich schon bei dem Kinde das, was oben als europäische Zivilisation bezeichnet ist, als etwas Stimmungsmässiges festsetzen: die Abhängigkeit der Einzelnen von der allgemeinen Gesellschaftsmaschinerie, besonders durchsichtig und deutlich durch die Kleinheit der Handelsstadt. Mit fünfzehn Jahren kam der Knabe in die Lehre zu einem Apotheker, nach siebenjähriger Tätigkeit wurde es ihm aber möglich, an das ärztliche Studium zu denken. Auch diese Zeit von seinem fünfzehnten bis zweiundzwanzigsten Jahre hat ihre grosse Wirkung für die Entwicklung seiner Art; man muss es doch aussprechen, dass Ibsen nur sehr selten die Dinge hat von oben betrachten können, meistens sieht er sie von einer subalternen Stelle aus, ähnlich, wie die radikalen Führer seines Volkes Idealisten aus subalterner Lage sind, nämlich Volksschullehrer und

Küster. Aber gerade das gehört mit zu seiner Bedeutung, denn diesem Gesichtspunkt verdankt er seinen Idealismus, und dem sein Europäertum; unsere Zeit ist nun eben ganz gewiss nicht eine Zeit aristokratischer Wertung, und wenn ein von Natur so skeptischer Mann wie Ibsen auch noch von Jugend an auf der Höhe gestanden hätte, so würde er gewiss kein Dichter geworden sein. Zu dem charakteristisch-modernen Beruf des Mediziners und Naturwissenschaftlers kam die eben so charakteristisch-moderne Tätigkeit des Journalisten, die er, wieder wichtig genug, des armseligsten Broterwerbs wegen ausüben musste. Dann kam das scheinbar ganz zufällige grosse Glück, dass er schon mit dreiundzwanzig Jahren als Regisseur und Theaterdichter an die Bühne kommt; noch nicht dreissig Jahre alt wird er dann Theaterdirektor in der Hauptstadt, und wie er durch die praktische Bühnentätigkeit genug gelernt hat von der sonst vielleicht nie zu erlernenden Technik des Dramas, stösst er durch sein erstes revolutionäres Stück das enge Kleinbürgertum seiner Heimat so vor den Kopf, dass er es vorzieht, in das Ausland

zu gehen, gerade als es für seine weitere Entwiklung nötig war, den Norweger abzustreifen und Europäer zu werden. Damals war er sechsunddreissig Jahre alt; fast dreissig Jahre hat er dann ausserhalb seines Vaterlandes gelebt, in Rom, Dresden und München, in lauter Fremdenstädten, in völliger Abstraktion, in Pensionen wohnend und essend und im Café Zeitungen lesend; aus München schrieb er 1885: „Ich fühle mich hier ganz wie zu Hause, weit mehr, als in meiner eigentlichen sogenannten Heimath." In diesen Zeiten schuf er dann seine Dramen der europäischen Zivilisation, die zwar in Norwegen spielen, aber eben so gut in Amerika, England oder Deutschland spielen könnten, denn sie drehen sich um die uns allen gemeinsamen Probleme, und wie die moderne Gesellschaft durch die Gleichheit ihrer Lebensbedingungen schon viele Besonderheiten der Menschen abgeschliffen hat, so sind auch seine Menschentypen im letzten Grunde Typen der internationalen Zivilisation, nicht nationale Typen.

Die letzten anderthalb Jahrzehnte, die er

wieder in Christiania lebte, haben seinen dichterischen Charakter nicht mehr beeinflusst.

Von Ibsens nationalen Stücken mögen die hervorragendsten: die Helden auf Helgeland und die Kronprätendenten näher betrachtet werden.

Die Helden auf Helgeland enthalten den Stoff des Nibelungenliedes in einer Übertragung auf die geschichtlichen und nordischen Verhältnisse mit nur einer ganz charakteristischen Veränderung gegen das deutsche Epos.

Im Nibelungenstoff ist echte Tragik: ob die sich für ein Drama verwerten lässt, mag auch nach Hebbel noch zweifelhaft sein. Wie durch die Feindschaft der beiden Frauen das Geheimnis an den Tag kommt, entsteht eine Situation, die nur durch Siegfrieds Tod zu lösen ist; mit einem sittlichen und ästhetischen Takt, den man nie hoch genug bewundern kann, wird Siegfrieds Mörder nicht Gunther, nicht Brunhild, sondern Hagen, der treue Diener Gunthers, und so wird einerseits der Meuchelmord sittlich verklärt durch die unerschütterliche Vasallentreue, die auch vor dem Schrecklichsten, denn das war für die

Helden damals der Meuchelmord, nicht zurückschrecken darf; und andererseits die Lösung aus dem Gebiet des Psychologischen in das Gebiet des Notwendigen gehoben: Gunther und Brunhild konnten sich rächen, konnten aber auch andern Impulsen folgen: Hagen muss den Mord begehen, denn die Vasallentreue geht über alles und ist als kategorischer Imperativ über das Spiel der sich bekämpfenden Motive, das ästhetisch immer als Willkür des Dichters erscheint, emporgehoben. Es ist deshalb auch nicht Zufall, sondern durch die Gesetze des Dramas bedingt, dass bei Hebbel Hagen stärker hervortritt, wie im Epos.

Bei Ibsen ist die Gestalt Hagens gänzlich verschwunden. Nun hatte der Dichter die Wahl: Gunther oder Brunhild den Siegfried töten zu lassen; er entschied sich für Brunhild. Damit ist ein bestimmter Charakter für diese gegeben: sie muss etwas wild-Walkürenhaftes haben, und Gunthers Charakter ist gegeben: er muss ein schwacher Mann sein. Daraus erfolgt schon vor der Enthüllung des Geheimnisses das Bild einer widerwärtigen Ehe, denn Beider Charakter

muss uns ja im Expositionsakt vorgeführt werden; also: Beginn des Stückes mit peinlich und banal wirkenden Auftritten.

Es ist schon von einem früheren Kritiker darauf hingewiesen, dass Gunthers Charakter sich in einem späteren Stück wiederfindet, nämlich als Jörgen Tesman in Hedda Gabler; aber ebenso findet sich auch der Charakter der Brunhild wieder, und zwar als Hedda. Was bedeutet das? Ibsen musste eine Walküre schaffen, da er nun einmal den Stoff auf das Psychologische zugeschnitten hatte, aber es gelang ihm nur eine Hedda Gabler — wie weit der grossen Aufgabe irgend ein anderer Moderner gewachsen gewesen wäre, bleibe natürlich dahingestellt; überhaupt möge der Leser nicht vergessen, dass die scharfe Kritik dieser und ähnlicher Ausführungen an einem grossen Mann geübt ist, dem der Kritiker doch immer mit der gebührenden Hochachtung gegenübersteht: er zeigt das, indem er den grössten Masstab anlegt.

Die Walküre musste, nachdem nun schon einmal das Gebiet des Notwendigen verlassen und des Psychologischen betreten war, gegen

Siegfried blinde Rache fühlen und ihn aus diesem Gefühl töten; aber Ibsen konnte nur eine Hedda bilden, und da wäre das grosse Rachegefühl unwahrscheinlich geworden, deshalb setzt er an dessen Stelle eine heroische Liebe; auch so würde er aber nicht vorwärts kommen mit seiner Handlung, wenn die einseitig bliebe, deshalb muss auch Siegfried sie lieben, welches er freilich um Kriemhildens Willen immer verborgen hat. Und damit geriet auch die in der Vorgeschichte liegende Brautwerbung ins Psychologische: er hatte nicht geahnt, dass sie ihn liebe, so eroberte er sie für Gunther.

Man sieht, an die Stelle der einfachen, geschlossenen und notwendigen alten Vorgänge ist ein Gespinst von Möglichkeiten, Irrtümern, Wahrscheinlichkeiten, Hoffnungen, Befürchtungen und Stimmungen getreten, das in jedem einzelnen Knoten willkürlich ist, denn jede nicht aus der Situation, sondern nur aus dem Psychologischen erklärte Handlung kann so sein, wie sie ist, aber auch anders: dass sie gerade so ist, erscheint als Kombination des Könnens mit den subjektiven

Schätzungen und Erfahrungen des Dichters; dabei ist es natürlich gleichgültig, inwieweit die alte nordische Version des Stoffes Ibsen vorgearbeitet haben mag.

Wenn man die Kronprätendenten liest, so ist man gleich nach den ersten Repliken in einer ganz andern Luft, wie bei den Helden auf Helgeland; das Stück ist nicht nur von den älteren Stücken das bedeutendste; ich für meine Person zögere nicht, es überhaupt an die erste Stelle von allen Werken des Dichters zu stellen; es hat tragische Grösse im höchsten Sinne des Wortes, nicht in dem geringern Sinne, wie man das Wort bei den Gespenstern anwenden kann, wo im letzten Grund doch die gesellschaftliche Konvention die Tragik erzeugt; hier ist Ibsen bis an die letzte Grenze vorgedrungen, welche diesem klaren und kalten Blick sonst immer durch die subalternen Zeitinteressen verhüllt wurden. Wer aber weiss, wie wenig wirkliche Tragödien die Weltliteratur zählt, der kann nunmehr Ibsen einschätzen, auch wenn sich selbst eine grundlegende Schwäche in dem grossen Werk zeigen sollte.

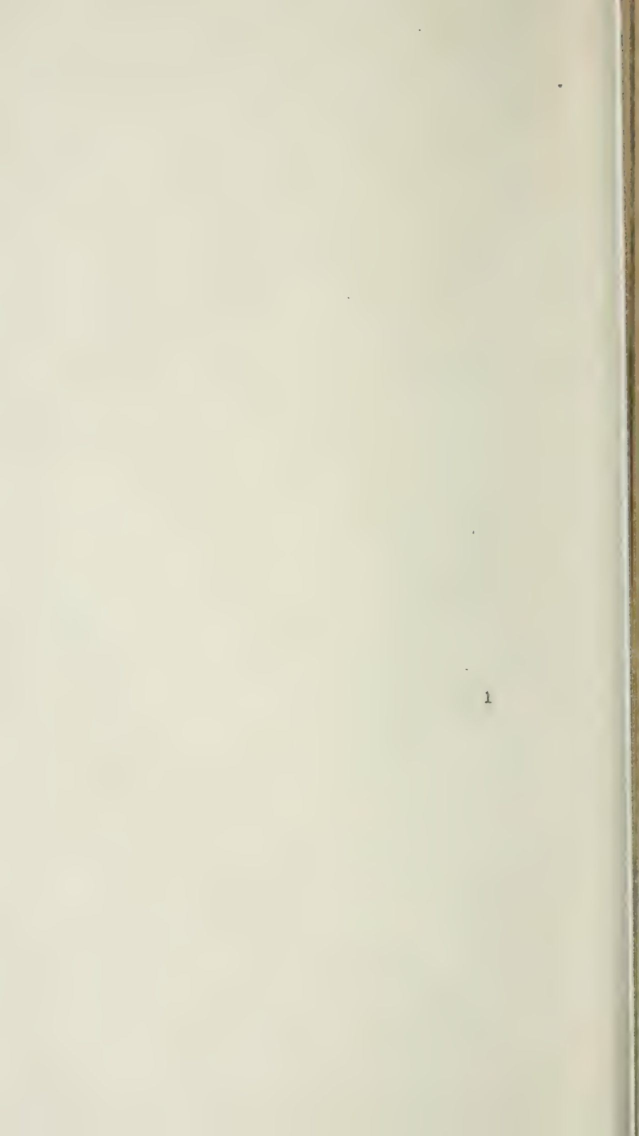
Der Thron Norwegens ist erledigt, Hakon ist zum König erwählt, aber sein Recht wird noch von mehreren Prätendenten angefochten, von denen hier der Jarl Skule in Betracht kommt. Durch eine Kombination von Umständen, die wir zunächst nicht prüfen wollen, steht für den Jarl die Sache so, dass es ihm auf ewig ungewiss und für andere unbeweisbar ist, ob Hakon wirklich der echte Sohn oder ein im Säuglingsalter untergeschobenes Kind ist; ist Hakon unecht, dann stände die Krone am Jarl, ist er echt, so ist dessen Recht unbestreitbar. Das äussere Geschick des Jarls, und das scheint mir das Genialste an dem Stück, ist nur eine Widerspiegelung seines Innern: er ist durch und für die Situation geschaffen, ein Grübler und Zweifler, welcher jedes Für und Wider überlegt. König Hakon dagegen ist nicht nur für sich unzweifelhaft im Recht, er hat auch eine Gemütsart, die kein Bedenken und Zweifeln kennt.

Offenbar befindet sich der Jarl in einer tragischen Situation, er muss Held des Stückes sein, und der König nur sein Gegen-

spieler; es hat aber offenkundig seine Schwierigkeiten, einen im Bühnenbild doch immer auffallenden König, der zudem noch die energische und frische Natur ist, gegenüber dem blossen Baron und zaudernden Grübler zu sehr zurücktreten lassen; so ergibt es sich, dass er in der Wirklichkeit doch eine bedeutsamere Rolle spielen muss, wie nach der ersten Abstraktion scheint: hier liegt eine, zwar geringe, Schwäche des Stoffes; denn die besten Stoffe sind natürlich die, wo die Anforderungen der Bühnenökonomie sich mit der letzten nackten Kontraktion decken. Eine zweite Schwäche, welche verhängnisvoll ist, hat der Dichter selbst verschuldet: jene Kombination von Umständen, durch welche der Jarl in Ungewissheit über sein Recht gehalten wird, liegt nämlich in der Hand eines Intriganten, wiewohl sie mit Leichtigkeit aus dem Gebiet der Intrige gelöst und einfach hätte hingestellt werden können. Dadurch erhält man im Knotenpunkt der Handlung einen Charakter, statt eines Schicksals, noch dazu einen Theatercharakter, welcher, da er seine Eigenschaften



HENRIK IBSEN
im 35. Lebensjahr



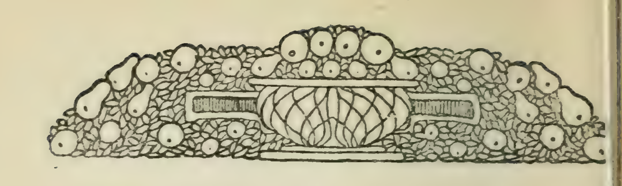
ad hoc haben muss, immer verstimmend auf den Zuschauer wirkt. Wahrscheinlich war der Dichter, der ja eine verhängnisvolle Freude an der Psychologie hat, in die Figur verliebt, sonst wäre ihr Dasein unerklärlich. Endlich kommt noch ein dritter Fehler, der durch ein Versagen des dichterischen Könnens an einem gewissen Punkt erklärt wird. Hakon hat nämlich nicht nur alles mögliche andere Recht, er hat auch einen grossen politischen Gedanken, er will die Norweger zu einem einheitlichen Volk machen. Diesen Gedanken hofft ihm der Jarl wegzunehmen, und es handelt sich also zu dem Kampf um das Recht gegenüber der Vergangenheit noch um einen Kampf um das Recht gegenüber der Zukunft. Ein solcher politischer Gedanke ist an sich dichterisch kahl, besonders im Drama, und die Kunst des Dichters, vornehmlich aber des Dramatikers ist es, ihn in menschliches Schicksal umzusetzen.

Es gibt wenige Dramen der Weltliteratur, in denen man nicht solche Fehler nachweisen könnte, von denen schlimmer Art

doch nur der zweite ist. Sie können dem Stück seine Grösse nicht rauben. Die alte bekannte Wahrheit von der übermässigen Bedeutung der Stoffwahl bewährt sich auch bei diesem Werk: nirgends hat Ibsen so einfache und grosse Verhältnisse, so gerade und grosse Menschen, einen so gewaltigen Dialog, wie in diesem Stück. Vielleicht nach langem, wenn seine späteren Werke veraltet sind, weil sich die Zeit geändert hat, in der sie leben, wird man einzig aus den Repliken der Kronprätendenten eine Ahnung von der Grösse des Mannes haben. Und, merkwürdig! die seelische Vertiefung in dem Stück ist vielleicht grösser wie in andern, wo sie durch das Element des Problematischen auch den Unaufmerksamern offenkundig wird; aber da sie, mit Ausnahme immer des Intriganten, nicht die Handlung tragen soll, sondern nur ihr zur „Gefälligkeit“ auch die „Bedeutsamkeit“ verleihen, so wirkt sie nie peinigend, wie später so oft, nicht herabziehend, sondern erhebend. Ibsen verfügt über kein grosses Personal. Den Jarl trennt viel weniger von Rosmer, wie es den Schein

hat, wie den wenig von dem Vater Eyolfs trennt, und den wenig von Hjalmar Ekdal; aber sein Schicksal erhebt uns, wie uns das Rosmers herabzieht und Hjalmars entwürdigt: der eine Grund ist, dass er in einer dramatischen Situation steht, einen Boden unter den Füssen hat, auf welchem er mit König Hakon kämpft, Rosmer aber steht nicht in einer dramatischen Situation und spielt an allen Personen des Stückes vorbei, nicht gegen sie.

Zwischen den beiden besprochenen Stücken steht das erste in der Gegenwart spielende Werk Ibsens, die Komödie der Liebe, eine Art Lustspiel; es erscheint angemessener, dieses in der Betrachtung hinter die drei grossen Arbeiten zu stellen, welche den Übergang von der nationalen zu der europäischen Periode des Dichters ausmachen. Diese drei Arbeiten sind Brand, Peer Gynt und Kaiser und Galiläer.



Wohl durch den Zwang seines Berufes war Ibsen von vornherein veranlasst, Dramen für die Bühne zu schreiben, und wir haben gesehen, welchen Höhepunkt er da in den Kronprätendenten erreicht hat. Wie der Zwang wegfiel, mag er das Bedürfnis gefühlt haben, seine Anschauungen und Ideale, nicht seine Kunstzwecke, in einer Weise zu äussern, die durch ihre grössere Freiheit vom Kunstzwang scheinbar grössere seelische und sonstige Vertiefung ermöglicht. Mag man auch den Vergleich mit Goethes Faustdichtung in gewisser Hinsicht durchaus ablehnen, sicher war die veranlassend für die drei Werke, die nun folgen.

Noch am ersten kann man dramatische Form in Brand und Kaiser und Galiläer finden; wenn auch keine dramatische Situation, so enthalten sie doch wenigstens einen quasi Konflikt; Peer Gynt hat am meisten

Ähnlichkeit mit Faust insofern, als er bloss die Entwicklung eines Menschen schildert, in deren einzelnen Folgen wohl einmal entfernt die Möglichkeit eines dramatischen Konfliktes auftaucht, schnell aber wieder verschwindet, da das Interesse des Dichters eben der Wesensentwicklung seines Helden im Stil des Romans gilt; der Romanstil verlangt nämlich eine im wesentlichen passive Auffassung und Darstellung des Menschen: an dem Helden muss eine möglichst farbige Welt vorüberziehen, welche ihn bildet, in welche er aber nur höchstens mit scheinbarer Aktivität eingreifen darf; so gewinnt man im Roman, im Faust wie im Peer Gynt, den Eindruck, dass der Held sich nicht für uns zeigt, sondern sich für sich selbst bildet aus seinem vorigen unfertigen Wesen zu einem neuen fertigen. Im Drama darf sich der Held nicht für sich selbst bilden, da muss er gänzlich fertig sein, aber diesen an sich bereits fertigen Charakter entwickelt er vor dem Zuschauer durch den Verlauf des Stückes, in welchem er daher immer aktiv sein muss. Wohl

gemerkt: das ist aus der Perspektive des Interesses am Charakter geschrieben, welche, wenigstens für den Dichter, immer die unrichtige ist, den darf nur die Situation interessieren, aus der muss er alles dichten.

Die Kunstformen sind nicht zufällig, sondern enthalten eine innere Vernunft, welche im wesentlichen aus der Psychologie des idealen Geniessenden hervorgeht. Aber in Zeiten wie die heutigen, wo viel Talent zum Schaffen freigeworden ist und wenig Widerhall für wahre Kunst bei den Geniessenden sich findet, verkehrt sich leicht das Verhältnis, und es wird nicht solche Kunst gemacht, welche die Triebe des Zuschauers befriedigt, und damit im letzten Grunde die tiefsten Triebe des Menschen, sondern solche, in denen sich die subjektiven Triebe, Erfahrungen und Gedanken des Künstlers äussern; das Geringe, das die Zuschauer oder Leser für ihre müden Stunden verlangen, wird von der verächtlichen Gesellschaft der Unterhaltungsschriftsteller befriedigt, wie dem Liebesbedürfnis der jungen Leute, welche zur

Liebe keine Kraft haben, durch die Prostituierten genügt wird. So entstehen denn die Ideendichtungen und ähnliche Werke von Dichtern, welche innerhalb der Form, die ja erst alles adelt und gross macht, Grosses schaffen würden, so aber höchstens geistreiche und sinnvolle Gebilde zustande bekommen, denen keine Dauer innewohnt, weil jeder Geist und jeder Sinn doch immer nur subjektiven Wert haben kann.

In der allgemeinen Übersicht über Ibsens Probleme ist Brand schon als Beispiel angezogen wegen der grossen Klarheit, in welcher dieses Werk den einen Hauptfehler Ibsens erkennen lässt, denn in späteren Stücken wirkt die ausserordentliche Theaterkunstfertigkeit zu verwirrend, die neben seinem dramatischen Können der Dichter hat. Sehen wir vom Technischen ab und betrachten wir jetzt nur das Dichterische.

Unter den vielen schönen und tiefen Worten des Werkes ist mir ein sehr kluges aufgefallen, das, wenn man es richtig ausdeutet, wohl auch tief ist; Brand sagt einmal:

Wer das nicht sein kann, was er soll,
Der sei nur ernstlich, was er kann.

Der zweite Vers enthält ein verständiges und kluges Männerideal: wer ernstlich ist, was er sein kann, dem wächst die Kraft, und er erhöht sein Können, dass er endlich über sich hinauswächst; und dadurch wird er auch glücklich und verzehrt sich nicht, denn er sieht nicht allzuweit, sondern bis an seine Grenze; aber da er in seinem Glück hart ist gegen sich selbst, so rückt er die Grenze immer weiter hinaus. Aber der erste Vers ist das unkluge Ideal eines Mannes, der im letzten Grunde feminin ist: woher kommt ihm das Soll? Wer die Menschen dieses Verses im Leben beobachtet hat, der wird finden, dass es ihnen aus der Grausamkeit gegen sich selbst kommt, und ihr Ende ist gewöhnlich ein geistiger Tod, indem sie Schwätzer, Schwächlinge oder Betrüger werden, denn die Grausamkeit gegen sich selbst ist die grösste Schlechtigkeit. Da bei Brand kaum einmal eine Handlung aus der Situation kommt, sondern fast immer nur aus seinem Wesen, so ergibt sich als Summe

der Vorgänge des Werkes die Äusserung dieser Grausamkeit.

Brands Grausamkeit gegen sich ist eine psychologische Tatsache, die sich aus technischen Bedingungen des Vorgangs ergibt. Aber auch hier muss man immer fragen, wie bei allen bedeutsamen Erscheinungen: liegt nicht vielleicht eine Wechselwirkung vor? Hat der Vorgang des Werkes den Dichter gezwungen, den Charakter grausam zu gestalten, oder hat die Grausamkeit des Charakters von Brand diesen Vorgang erzwungen? Auf solche Fragen gibt es keine Antwort; bei dem wahren Dramatiker erscheinen in der Phantasie Handlung und Charakter zugleich und untrennbar verbunden, nur der nachspürende Kritiker kann trennen, wenn er technische Untersuchungen anstellt. Möge an dieser Stelle auf diese Tatsache hingewiesen sein als auf ein Gegengewicht gegen die Darstellung im ersten Teil dieser Schrift, wo wegen des Zweckes desselben alles aus dem Technischen erklärt wird; ohnehin ist heute, wo allgemein nicht mehr ästhetisch bewertet, sondern historisch und,

wenn es hoch kommt, psychologisch erklärt wird, die umgekehrte Darstellung des Prozesses ja die gewöhnliche, dass der Kritiker sich von dem an sich doch ganz uninteressanten Dichter ein naturgemäss wahrscheinlich falsches Bild macht, von welchem aus er dann die Werke des Mannes erklärt.

Brand kämpft gegen sich selbst; auch der Gegner des Kaisers Julian ist unsichtbar, aber wenigstens liegt er ausser ihm, es ist der Galiläer. Der dramatische Erfolg muss derselbe sein, wie bei Brand, nämlich eine Negation alles Dramatischen; aber beim Julian kommt noch eine besondere Nuance hinzu, die bei Brand nur für den Beurteiler erschien, nicht für den naiven Zuschauer. Im Grunde ist Brand eine tragikomische Natur: Julian ist eine tragikomische Natur auch in der Erscheinung; die Grausamkeit, die Brand noch gegen sich selbst wendete, wendet hier der Dichter gegen seinen Helden.

Der Kritiker, welcher in der grossen deutschen Ausgabe das Vorwort zu dem Werk verfasst hat, schreibt hier einige sehr merkwürdige Sätze:

„Du hast gesiegt, Galiläer! Es ist eins der weltgeschichtlichen Worte, die geflügelt durch die Zeiten gehen. Kaiser Julianos Apostata soll es in seiner Sterbestunde gesagt haben. Schon in diesem Wort liegt die Tragik eines Menschenlebens. Eine Welt liegt in diesem Wort. Es erzählt von Kampf und Niederlage, von Hoffnung und Enttäuschung, von Wollen und Ohnmacht, von Hass und Reue, von Trotz und Zerknirschung, von Heldentum und Untergang. Kaiser Julian, der Herr der bewohnten Erde, empört sich gegen Christus, den Herrn des Himmels. Ein wahrhaft tragisches Schicksal! Ein wahrhaft tragischer Held! Man begreift, dass Schiller eine Zeit hatte, da er diesem Stoffe zugetan war. Ein Vorwurf, wieviel gewaltiger als Wallenstein, der gegen den deutschen Kaiser aufsteht, als Macbeth, der seinen König mordet, weil er nicht Zweiter sein will im Reich. Der sterbliche Mensch, der sich an einem Gottesgedanken zu Tode ringt — es ist nicht mehr die Tragödie seiner selbst, sondern die Tragödie der Menschheit, der Menschlichkeit. In diesem

weiten und grossen Sinne hat Ibsen den Gegensatz von Kaiser und Galiläer erfasst. Nicht oft in der Weltliteratur ist von einem Dichter ein so kühnes Wagnis unternommen worden."

Aus solchen Worten kann man ersehen, wie verderblich Irrtümer begabter Menschen auf ihre Bewunderer wirken können. Der nüchterne Beurteiler weiss, wie wenig das scheinbar oder wirklich Grosse, das im historischen Rohmaterial liegt, in der Dichtung nützt, wenn es nicht vom Dichter dargestellt werden kann. Die Grösse eines tragischen Stoffes bemisst sich noch nach vielen anderen Dingen, wie nach der Bedeutsamkeit der handelnden Personen: vor allem nach dem Kraftmass, welches der Held in seinem Kampf in allmählicher Steigerung aufwenden kann. Dieses erhöht sich aber durchaus nicht unbedingt mit der Bedeutsamkeit seines Gegenspielers oder mit der absoluten Grösse seiner Handlung; so ist Wallenstein ein besserer Stoff wie Macbeth; Julian aber ist gar kein tragischer Stoff, denn der Galiläer steht so hoch über dem Helden, dass der

ihn gar nicht erreichen kann und in derselben Weise an ihm vorbei handelt, wie wir das öfters als Eigenart Ibsens sehen werden. Schiller hat wohl gewusst, weshalb er den Stoff nicht gewählt hat. Von einem römischen Kaiser wird erzählt, er habe Pfeile in die Luft schiessen lassen, um mit Zeus zu kriegen; dieser Mann wird auf jeden tragikomisch wirken — nicht rein komisch; denn der Narr ist ja Kaiser, wäre er etwa ein Philosoph, so wirkte er rein komisch. Anders ist Julian für die Kunst auch nicht aufzufassen — in der Geschichte kann seine Figur ganz anders aussehen. Sagen wir es nur gerade heraus: hier läge etwa ein Problem für einen Grabbe, aber nicht für einen ernsten Künstler.

Auch das entlegenste Gedankendrama ist doch immer ein Geschöpf seiner Zeit. In Wahrheit ist in dem Stück „der sterbliche Mensch, der sich an einem Gottesgedanken zu Tode ringt“ nichts wie der Romantiker, der vergeblich seine Persönlichkeit gegen die Gesellschaft durchzusetzen sucht; wir haben das typische Problem des späteren Ibsen; und da die Gesellschaft hier, wo es

sich um eine ganz geistige Angelegenheit handelt, natürlich noch weniger Aktivität entfaltet wie sonst, sondern lediglich durch den passiven Widerstand wirkt, so wird der Kampf noch komischer wie in anderen Stücken. Und auch das zweite typische Element der Ibsenschen Stücke erscheint: der Kampf mit dem Weibe.

Wir fanden in den einleitenden Untersuchungen, dass Ibsen durch seine Stellung als Interessierter an der Entwicklung moderner Zivilisation zur Darstellung des Konfliktes zwischen Mann und Weib gedrängt werden musste, und da der Konflikt von den hier überhaupt in Frage stehenden immerhin noch der dankbarste war, so konnte man schon annehmen, dass der in dieser Dichtung einen grossen Raum einnehmen werde. Vielleicht hat auch eine psychologische Verfassung des Dichters, etwas, das man als eine Art geistigen Masochismus bezeichnen möchte, hier mitgewirkt, und die Tatsache, dass aus sozialen Gründen wie durch einen gewissen Rasseinstinkt in Norwegen das, was man Frauenfrage nennt, eine besonders grosse Bedeutung gewann.

Was der Konflikt bei Ibsen bedeutet, werden wir sehen, wenn wir an ein altes Stück denken, wo ein Konflikt zwischen Mann und Weib dargestellt wird; in der Antigone des Sophokles steht die auf reine Weiblichkeit hin geschaffene Antigone dem in reiner Männlichkeit gebildeten Kreon gegenüber; die Situation erfordert die geschlechtliche Differenzierung; um dieselbe kurz, wenn auch nicht durchaus treffend zu bezeichnen, kann man sagen, es handelt sich um den Gegensatz zwischen Politik und Schaffen auf der einen, Familie und Erhalten auf der andern Seite. Aber bei der tiefsten Gegensätzlichkeit haben beide Figuren doch einen gemeinsamen Boden, auf dem sie sich bekämpfen: es haftet ihren Motiven nichts von trüber Naturnotwendigkeit urtümlicher Instinkte an, sondern alles erklärt sich in reiner und klarer Vernünftigkeit aus allgemeinverständlichen sittlichen Motiven.

Anders bei Ibsen. Bei ihm werden die Geschlechter so differenziert, dass der Mann die Intellektualität vertritt, das Weib den irrationalen Naturtrieb. Auch hier finden

wir wieder, wie wir sofort sehen, das Resultat, dass die beiden aneinander vorbei handeln müssen, weil sie nicht auf gemeinsamem Boden stehen; es kann sich also kein dramatisch verwertbarer Vorgang in diesem Kampf zeigen. Zweitens ist sofort offenkundig, dass der Mann stets der Schwächere sein wird, denn die Intellektualität wirkt nicht in der Bühnenperspektive, sondern nur der Wille, auch wenn er nur unklarer Ausdruck eines dunklen Triebes ist. Unzweifelhaft hat der Dichter Gelegenheit, psychologische Kunst zu zeigen, denn er steht der Natur näher, wie ältere Dichter, die aus den Anforderungen der Kunst heraus schufen; aber wie immer, wenn ein auf das Psychologische gewandter Künstler nicht durch strenge Gesetze gezügelt wird, liegt dafür auch die Gefahr des Verlierens ins Krankhafte und Anormale nahe. Wie das herunterziehend wirkt, mag man später in der Wildente sehen, wo das heldenmütige Opfer eines jungen Mädchens erklärt werden muss aus den krankhaften Neigungen der werdenden Jungfrau, also aus dem Physiologischen.

Det falder en høstn

og ingen sol bringe

Det handler om kv

det skrider i mörke

Du unge kvinde, –

lad det flytte din

Lad det føre dig op

Til
fröken Emma Klingenfeld.

Hvad hjemme jeg digted på nordiske sprog,
fra sÿd mig imöde som genlÿd slog.

Det slog mig imöde med mildere klang;
og dog var det min egen nordiske sang.

Det var ikke genlÿd fra sneklodt fjeld;
det var skogens genlÿd en sommerkveld.

Just så må det være, hvis digterens tolk
skal brÿde ham vej blandt det fremmede folk.

Tag da som tak et andet værk
om en nÿere tid og en mindre stork.

Det folder en höstnats billeder ud,
og ingen sol bringer morgenbud.

Det handler om kvinder med ild og mod;
det skrider i mörke, det ender i blod.

Du unge kvinde, – fra hjemmets ly
lad det flytte din ånd til Norden pånY!

Lad det före dig op til Throndhjems fjord,
hvor tågerne hænger som sörgeflor.

Lad Elines skygge forbi dig gå;
hendes moders også. Men glem, hvad du så!

Og vend så tilbage til Isars ström –
som vakt, op af en tröstesløs drøm

Henrik Ibsen. –

als billeder ud,
i morgenbud.

nder med ild og mod;
det ender i blod.

fra hjemmets ly
nd til Norden påny!

til Trondhjems fjord,

Jeg da som tolk ︎ds a
om en nyere tid og er

Kaum ein schlimmeres Beispiel ist möglich für die verderblichen Folgen eines zu weit getriebenen Wahrheitsfanatismus; der zu hohe sittliche Idealismus des Dichters zerstört hier nicht nur das Ästhetische, sondern in der Folge auch das Sittliche selber.

In anderem Sinne beleidigend wirkt das Weibliche bei Julian. Die Gemahlin des Kaisers schwankt zwischen einem robusten menschlichen Liebhaber und dem Seelenbräutigam Christus, bis sie im Paroxysmus beide verwechselt. Solche Figuren darf nur ein Dichter verwerten, der die Form ganz beherrscht und jeden Eindruckes sicher ist, den er erzielt; ausser Shakespeare hat niemand Erfolg mit solcher Kühnheit gehabt. Bei Ibsen wirkt die Figur nicht als notwendig, sondern als zufällig, und damit verliert sie jede Berechtigung.

Das Werk ist gänzlich verfehlt, und doch zeugt es von einem grossen Dichter. Möge noch einmal ein Zitat aus der Einleitung gestattet sein, um die Gefahr solchen Irrtums zu zeigen:

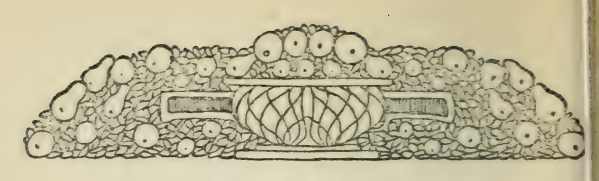
„Was Aristoteles vom tragischen Helden verlangt, erfüllt dieser Ibsensche Kaiser

vollauf: er erregt Furcht und Mitleid. Aber mitten in seinen grässlichen Christenverfolgungen, mitten in seiner schweren Selbstpein, das Unmögliche zu wollen, erregt er neben Furcht und Mitleid noch ein drittes Gefühl, und dadurch unterscheidet sich dieser Held von allen andern tragischen Helden: er erregt auch Spott. Er will ein Gott werden, und in ihm wird Gott zum Spott. Es liegt eine wahrhaft teuflische Kraft darin, wie Ibsen mit demselben Gegenstand, in den er das gewaltigste Wollen und ein grosses Können legt, zugleich spielt wie die Katze mit der Maus. So erhaben und lächerlich zugleich ist Julian. So erhaben und lächerlich zugleich, wie nach Ibsen alles Menschliche. Es ist eine klägliche Welt von Kriechern und Schmarotzern und Feiglingen, die den Kaiser umgibt, die er durchaus ernst nimmt, von der er sich gängeln lässt. Es spielen sich dabei die possierlichsten Komödien ab.“

Soviel Behauptungen, soviel Irrtümer. E n Mann, der Spott erregt, soll zugleich Furcht erregen? Das ist im Leben möglich, nie auf der Bühne. Er soll Mitleid erregen?

Das ist im Roman möglich, im Leben sehr selten, auf der Bühne ganz unmöglich. Der Dichter, der mit seinem Gegenstand spielt, soll Kraft zeigen? Er zeigt Schwäche, denn hätte er den Punkt zu finden verstanden, von dem aus alles notwendig wird, so hätte er nicht spielen können, und es wäre eingetreten, was bei einem wirklichen Kunstwerk eintreten muss, das Werk steht hoch über dem Dichter. Nur in einem hat der Kritiker recht: etwas Teuflisches liegt hier.

Etwas Teuflisches liegt in jedem grossen Lustspieldichter. Nur selten stimmen bei einem solchen Begabung und Wille überein; bei einem Künstler, der auf einem andern Gebiete Grosses geleistet hat, scheint diese Übereinstimmung im Innerlichsten vorhanden gewesen zu sein, bei Aubrey Beardsley. Ibsen hat das Talent, „eine Welt von Kriechern, Schmarotzern und Feiglingen“ zu schaffen, aber nur Auge und Hand wird auf diese Welt eingestellt, sein ideales Wollen treibt ihn zur Tragödie. Diese Meinung über des Dichters Wesen könnte man wenigstens aus seinen Werken gewinnen.



Zwei seiner Werke hat Ibsen als Lustspiele gebaut: die Komödie der Liebe und den Bund der Jugend.

Von diesen muss man die Komödie der Liebe zu den verfehlten rechnen. Alle Vorgänge sind derartig ins Intellektualistische verschoben, dass das Ganze eigentlich nur eine Art Feuilletonarbeit ist. Vieles ist recht geistreich und hübsch gesagt und könnte, wie so Geistreichigkeiten sind, auch umgekehrt werden und klänge dann auch hübsch, aber ein eigentliches Interesse kann man noch nicht einmal an den Gedanken gewinnen, noch weniger an den Personen, und gar nicht an der Handlung. An diesem Stück sieht man so recht, wie vergänglich alles ist, was auf dem Flugsand der Zeitmeinung aufgebaut ist, denn seinerzeit hatte das Werk den höchsten Erfolg, zu dem es heute eine Dichtung bringen kann, es erweckte die tiefste Entrüstung der gebildeten Kreise.

Der Bund der Jugend ist ein Meisterwerk

und gehört zu des Dichters vorzüglichsten Stücken. Andere seiner Dramen, wie etwa das Puppenheim, haben eine weit grössere Wirkung ausgeübt, weil sie aus den Wünschen der Zeit heraus geschrieben waren, der Bund der Jugend wird aber ein längeres Leben haben, denn er fesselt wahrscheinlich immer mehr, je mehr die Zeitbeziehungen verblassen werden.

Es gibt kaum ein glücklicheres Lustspielmotiv, wie das Erlebniss des Helden; dem Intriganten glückt zunächst alles, mit einer märchenhaften Schnelligkeit steigt er bis zur vorletzten Stufe der Höhe, welche er sich vorgenommen hat zu erklimmen, da aber kommt er zu Fall. Ein blosser Intrigant ist nicht komisch, komisch wird er erst durch die Dummheit; und unser Held ist dumm; aber ein bloss dummer und berechnender Mensch wirkt abstossend; einige Züge muss der Mann haben, dass er uns eine gewisse Sympathie abgewinnt, nur dürfen diese Züge nicht so bedeutsam sein, dass unsere Sympathie das zulässige Mass überschreitet, welches gegeben ist durch die

Notwendigkeit des Vergnügens über seinen Sturz. Mit dem feinsten Takt hat Ibsen da gewählt: der Held ist jung, naiv, optimistisch, voller Selbsttäuschungen, kein abgebrühter Schuft, sondern ein Mann, der zwar immer nur an sich denkt, aber das in so kindlicher Weise, dass er damit niemanden dupiert und dem Zuschauer ein Lächeln ablockt; der zwar um jeden Preis in die Höhe kommen will, aber dann nicht eigentlich bösartig sein wird, sondern eben wegen seiner offenherzigen Selbstsucht kaum je einen eigentlichen Schaden anrichten kann; kurz, er ist ein Mann, von dem sich der vergnügte Zuschauer sagt: ein sehr begabter Mensch, aber mich würde er doch nicht hinter das Licht führen; um dieses letzteren Triumphes willen liebt ihn der Zuschauer bis zu jenem eben bestimmten Grad. Natürlich ergibt sich aus dieser Notwendigkeit, dass die Dupierten im Stück nicht die höchsten Geistesgaben aufweisen dürfen.

Eine bestimmte Art von Lustspiel, zu welcher der Bund der Jugend gehört, hat ihren Angelpunkt im Charakter des Helden:

von dem muss man also in der Kritik ausgehen, im Gegensatz zu dem Vorgang bei der Untersuchung der Tragödie. Das hat seinen Grund darin, dass das Lustspiel nicht durch Notwendigkeit und Zwang der gesamten Handlung wirkt, sondern durch die Heiterkeit und Fülle der augenblicklichen Situation, so dass für den Aufbau nur eine Steigerung des Heiterkeitseffekts dieser aufeinanderfolgenden Situationen zu erzielen ist, sonst kann das Gefüge ganz locker sein.

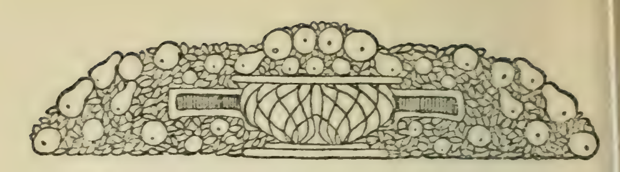
Es ist klar, dass die Figuren des Lustspiels, da sie in noch höherem Masse einem Bedürfnis des Zuschauers entsprechen müssen, wie in der Tragödie, eine entsprechend stärkere Tendenz auf Typisierung haben werden; wo der tragische Dichter mit Vorteil sein Werk in eine entfernte Zeit versetzt, um alle Erinnerungen nach Möglichkeit zu vermeiden, welche die hochgespannten Gefühle der Zuschauer abspannen könnten, wird der Lustspieldichter am vorteilhaftesten sein Stück in der Gegenwart spielen lassen, weil er hier komische Wirkungen mit geringerem Kraftaufwand erreichen kann durch die tausend

Beziehungen zur Gemeinheit des täglichen Lebens; so kann hier ein scheinbarer Gegensatz zwischen Tragödie und Komödie entstehen. So vermag man auch die übrigen Figuren des Bundes der Jugend auf die herkömmlichen Lustspieltypen zu reduzieren: das ist kein Fehler, sondern ein Vorzug des Stückes. Es fallen lediglich ein paar Nebenfiguren aus diesem Rahmen; auch hier, wo Ibsen so sehr in der reinen Kunst lebt, dass er nur auf das Komische achtet und alles, was er an Gesinnungen, Überzeugungen und politischen oder sozialen Absichten sonst haben mag, einmal vergisst, muss er doch wenigstens in Nebenfiguren Weltanschauliches geben. Schon der eigentliche Gegenspieler gegen den Helden, der alte Abgeordnete Lundtstad, ist mit solchem Ingrimm gezeichnet, dass er gewiss einen unbehaglichen Ton in das fröhliche Stück bringen würde, wenn er mehr hervorträte; zum Glück ist er nach der allgemeinen Anlage des Stückes nicht allzuwichtig, da des Helden Seifenblasen von selber platzen. Noch viel mehr Ibsengedanken stecken in dem Ver-

trauten, die meisten im Räsonneur, und völlig zu einer Gestalt kristallisiert stellt sie eine Nebenfigur, der Buchdrucker Aslaksen, dar.

Schon daraus, dass selbst in diesem Stück Ibsen seinen ethischen Idealismus nicht zurückhalten konnte, kann man ersehen, weshalb er nicht wieder ein Lustspiel schreiben mochte: er vermochte nicht die heitere Weisheit zu erringen, die dazu nötig gewesen wäre; dessen Ursache ist wohl eine Inkongruenz zwischen dem Mass seiner Intellektualität und seines Willens — auf jeden Fall hat er gegen den Trieb seines Talentes gedichtet: sowohl durch jene Inkongruenz wie durch dieses Arbeiten gegen sich selbst ist er ein typischer Vertreter des modernen Menschen, wie er sich unter den Bedingungen der Zivilisation oder Demokratie als Herrschender hervorgestellt hat.





Schon in den einleitenden Bemerkungen ist einiges über die Stützen der Gesellschaft gesagt.

Offenbar vermag die polizierte Gesellschaft nicht ohne die Heuchelei auszukommen. Die Triebe der Individuen fallen nicht durchaus mit den Ansprüchen der Gesellschaft zusammen; einen der wichtigsten Teile dieses inkongruenten Gebietes behandelt das Stück. Das Verhältnis der oberen zu den unteren Klassen kann heute nicht mehr wie früher durch die blosse Gewalt festgesetzt werden, da in unserer heutigen Gesellschaftsform der gute Wille und ein gewisses Freiheitsbewusstsein der unteren Klassen erforderlich ist; an die Stelle der physischen Gewalt treten seelische Mächte, ein Suggerieren des gesellschaftlich Nützlichen, durch die oberen Klassen an den unteren ausgeübt; die blossen Worte haben aber heute nicht mehr genügend Suggestionskraft, denn die unteren Klassen haben heute auch ihre Sprecher

gefunden und wissen genügend Entgegnungen auf die Worte der höheren; deshalb erscheint die Notwendigkeit, durch die Lebensführung zu wirken, den unteren Klassen zu zeigen, dass auch oben nur gearbeitet werde und keine beneidenswerte Lebensfreude herrsche. So kommt es, dass einerseits zwar wirklich der Lebensgenuss in den höheren Gesellschaftsschichten abnimmt, was sich naturgemäss, das sei am Rande bemerkt, zunächst in allgemeiner Verrohung äussert, denn es sind die geistigen Genüsse, die zunächst verschwinden; andererseits aber wird der Rest von Freude, der doch noch verbleibt, sorgfältig unter dem Mantel der Heuchelei verborgen, wodurch er natürlich für die eigentlichen Ziele der Menschheit auch nicht wertvoller wird.

Ergibt sich nun schon so aus der abstrakten Betrachtung der Gesellschaftsordnung, in welche Ibsen seine Werke stellt, dass der Kampf gegen die Heuchelei unmöglich ist, weil er einfach ein Kampf gegen die Lebensbedingungen der Individuen ist, die ja eben nur in der Gesellschaft existieren

können, so werden wir uns nicht zu wundern brauchen, wenn Ibsens Einzelfälle diese Unmöglichkeit nur beweisen; man kann dann nach der Vorstellung eines Stückes sagen: der Dichter ist ein Skeptiker; man müsste aber richtiger urteilen: er hat sich eine unlösbare Aufgabe gestellt: ein Künstler darf nicht Skeptiker sein.

Konsul Bernick ist unzweifelhaft ein Lügner und Heuchler. Wäre er ein Idealist gewesen, wie ihn Lona Hessel wünscht, so hätte er sein Leben zwar nicht auf einer Lüge aufgebaut, aber die grosse Unternehmung, die er nur so gehalten hat, wäre zusammengebrochen. Freilich, wenn alle Menschen Idealisten wären, so könnte jeder die Wahrheit sagen und die menschliche Gesellschaft vermöchte doch zu bestehen; so etwa pflegen die Anarchisten zu denken, denen aber auch niemand glauben wird, dass sie imstande sind, eine Gesellschaft zu bilden; und so pflegen ideal gesinnte Frauen zu denken, welche nicht im sozialen Kampf stehen und daher nicht wissen, dass das Unsittliche genau so notwendig für das

Leben ist wie das Sittliche, und dass besonders Staat und Gesellschaft wahrscheinlich mehr durch die üblen Triebe der Menschen zusammengehalten werden, wie durch die guten.

Was im Leben närrisch ist, kann durch die Kunst nicht erhaben gemacht werden; selbst wenn ein Dichter viel tiefer ginge wie Ibsen, so könnte er aus der Handlung, wie sie vorliegt, nie etwas Tragisches schaffen; das Höchste, was möglich war, hat Ibsen schon aus ihr gemacht — ein Schauspiel. Aber doch liegt in dem Konflikt an sich die Möglichkeit einer Tragödie, und zwar einer, welche die tiefste Wirkung haben müsste. Verallgemeinern wir, so haben wir den Gegensatz: Sittliches Individuum — notwendiger Anspruch der Gesellschaft auf unsittliches Handeln dieses Individuums. Kleiden wir den Gegensatz nicht in das triviale Gewand von Exportgeschäften und Eisenbahnbauten, wo ihm durch die Geringfügigkeit der Objekte des Streites seine Bedeutsamkeit genommen wird: denn wenn durch die Sittlichkeit des Helden die Firma bankerott geht, so handelt es sich für die Bühne nur um eine Firma, der Um-

stand, dass in Wahrheit das bedrohte Leben der Gesellschaft gegen den Idealisten kämpft, kann nicht in eindrucksvoller Weise veranschaulicht werden. Also kleiden wir ihn in das für diesen Fall prächtigste und eindrücklichste Gewand: der Idealist ist ein junger König, der entweder eine unsittliche Handlung begehen muss, oder sein Land zugrunde richtet. Er begeht die Handlung und wird nun immer weiter verstrickt im Unsittlichen, bis er gänzlich vernichtet ist. Vielleicht denkt man an Macbeth und bewundert die Klugheit Shakespeares, die Staatsräson verschwinden zu lassen und den Mord Duncans nicht aus diesem Relativen, sondern aus einem Absoluten hervorgehen zu machen, aus einem Willen zur Herrschaft, der dann, weil auch er noch zu unfasslich schien, in einer Figur verkörpert wird, in der Lady Macbeth. Man wird zugeben, dass das ein grosses, tragisches Motiv ist, man wird aber auch finden, dass es für die Behandlung eine ungeheure Schwierigkeit hat, die liegt in der Darstellung des Helden: seine Sittlichkeit muss nämlich immer als Stärke

erscheinen und darf nie an Schwäche erinnern, etwa an Unerfahrenheit, Feigheit oder Doktrinarismus.

Noch grösser wie in diesem angemessenen Gewande des Konflikts ist jene Schwierigkeit in dem unangemessenen bei Ibsen. Hätte Ibsen den eigentlichen Prozess dargestellt, um den es sich handelt, nämlich als vor langen Jahren Konsul Bernick das Geschäft übernahm, seine Liebe aufgab, ein Opfer annahm, das er nicht hätte annehmen dürfen, den Freund verleumdete und so das Geschäft rettete, so hätte er, wenn es hoch kam, larmoyante Wirkungen erzielt; wegen der relativen Geringfügigkeit und nur intellektuell abschätzbaren Wertes des Kampfobjekts — das Geschäft — hätte er keine genügend starke Verkörperung des Gegenspiels gefunden: etwa hätte der Vater noch leben müssen und ihm die Folgen seiner Ehrlichkeit vorstellen, die Firma als sein Lebenswerk bezeichnen, an seine kindliche Liebe appellieren müssen — aber der Zuschauer würde sagen, dass Bernick solchen Gründen nicht nachgeben darf; etwa ein Räsonneur hätte

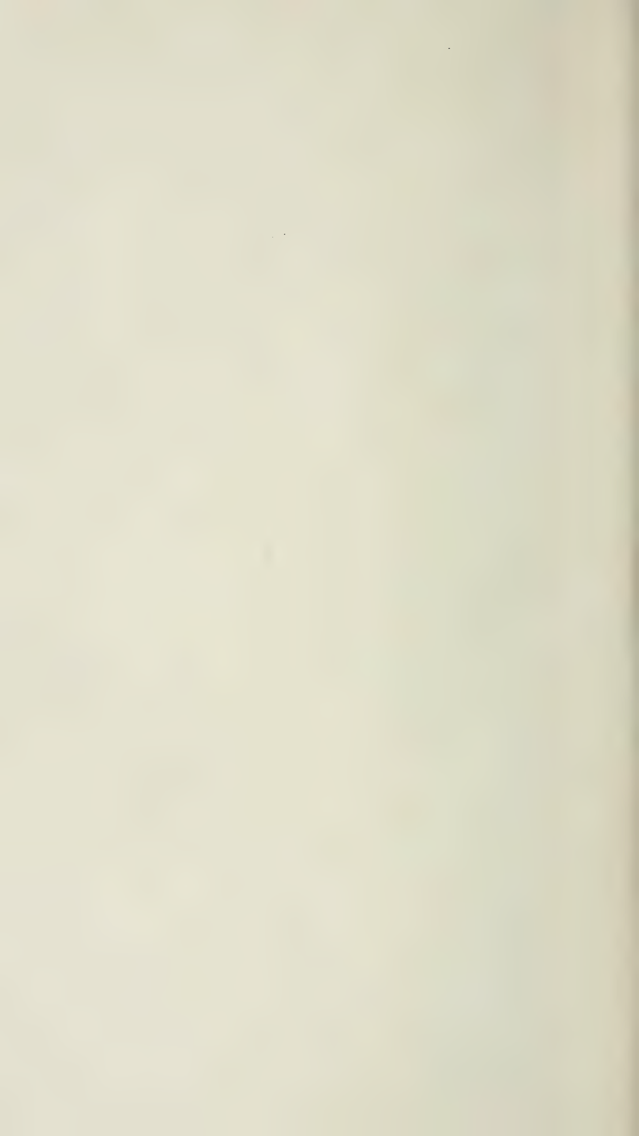
ihm erklären können, dass die gesamte bürgerliche Gesellschaft auf der Lüge ruhe, dass ein Wahrheitsfanatiker revolutionär wirke und die Stützen von Thron und Altar untergrabe — aber der Zuschauer würde über einen solchen Zyniker seine Entrüstung äussern und erst recht verlangen, dass Bernick wahr sei, wenn der Held aber doch nachgab, wie der junge König unseres Beispiels, ihn durchaus nicht als tragisch empfinden.

Ibsen half sich, und hier stossen wir wieder auf eine Besonderheit seiner Technik, indem er alles in die Exposition brachte und es uns mit geschickter Spannung nach und nach enthüllte.

Eine der grössten Tragödien, welche wir haben, ist in dieser Weise gebaut, nämlich der König Ödipus des Sophokles. Auch hier war der Grund, dass der Dichter keinen Gegenspieler hatte, denn die Handlung stellt nur die blinde Erfüllung eines Orakelspruchs dar; um die nötige, bei dem ungeheuren Stoff notwendig geringe dramatische Bewegung in das Spiel zu bringen, brauchte der Dichter die Erregung des Ödipus gegen



HENRIK IBSEN im Jahre 1870.



Kreon und Teiresias. Wohlgemerkt: ein ungeheurer Stoff und eine geringe dramatische Bewegung. Denn offenbar kann man keine starke dramatische Bewegung erzielen durch Entwicklung einer Exposition, und es muss also die Exposition einen so ungeheuren Stoff enthalten, dass das Stück trotzdem Schwere genug erhält.

Offenbar erfüllt die Geschichte des Konsuls Bernick diese Bedingung nun nicht. Deshalb war zu der Enthüllung und der durch sie meisterhaft erzeugten Spannung noch weiteres nötig: einerseits eine Weiterführung der Schuld, indem Bernick den gefährlichen Zeugen auf einem gebrechlichen Schiff möchte untergehen lassen, andererseits eine Weiterführung des Kampfes, den er vor Jahren einmal gekämpft zwischen Lüge und Wahrheit, durch die Angst um das Leben des einzigen Kindes und die Forderungen der Lona Hessel. Man kann die technische Weisheit Ibsens auch in diesem schwachen Stück nicht genug bewundern, wie er das alles zu kombinieren verstanden hat. Freilich, ein Fehler, der im Stoff liegt, ist nie zu ver-

winden: jeder Zuschauer, wenn er auch nicht weiss, welches die letzten Zusammenhänge sind, die sie erklären, hat durchaus das Recht zu der Empfindung: das Sündenbekenntnis Bernicks ist einesteils ohne Zweck, wie Brand seine Gemeinde ohne Zweck in die Eisberge mitnimmt, und es ist nur Resultat augenblicklicher Eindrücke.

Mit dem Puppenheim beginnt die Reihe der Stücke, welche den Kampf zwischen Mann und Weib als Hauptkonflikt behandeln, nachdem schon seit langem eine eigentümliche Auffassung vom Verhältnis der Geschlechter eine bedeutsame Rolle in dem Werke des Dichters gespielt hat.

Im Puppenheim haben wir noch völlig ein Werk des doktrinären Idealismus, wie in den Stützen der Gesellschaft: dort drehte sich der Kampf um die Wahrheit, hier um die Gerechtigkeit. Der Mann behandelt sein Weib als eine Puppe, sie will aber Selbstständigkeit und freie Verantwortlichkeit gleich ihm; in dem Ringen, welches sie dabei mit ihrem Gatten hat, erkennt sie ihn als unwürdig, und in grosser Kraft verlässt

sie ihn und bringt sogar die Mutterinstinkte zum Schweigen, welche sie in ihrer alten Lage zurückhalten möchten.

Diese Frau Nora ist eine wahrhafte Heldin, und das Stück hat wahrhafte Grösse; hier hatte der Dichter ein Motiv gefunden, das ihn nicht in das Soziale hinabdrückte, sondern in das Gebiet des freien und allgemeinen Menschlichen erhob: ein Mensch, welcher durch sein Wesen ausweist, dass er Recht auf Freiheit hat und nun um seine Freiheit kämpft, wird immer eine grosse Aufgabe für den Theaterdichter bieten.

Aber diesem Stücke fehlt eins: der Konflikt hat nicht das passende Gewand gefunden. Das nächste Werk, die Gespenster, behandelt denselben Konflikt, aber tragisch; es ist deshalb wohl angebracht, beide Werke zusammen zu behandeln, und die Fehler des einen an den Vorzügen des anderen klarzumachen.

Die dramatische Führung, immer bewundernswürdig bei Ibsen, ist hier geradezu genial zu nennen. Was sich vor uns abspielt, ist das Martyrium der Mutter, welche den

einzigen und über alles geliebten Sohn, den sie in heroischer Entsagung um seiner selbst willen in langen Jahren von sich entfernt aufwachsen liess, nun endlich in ihr Haus bekommt, und allmählich erfährt sie, dass er dem furchtbarsten Siechtum verfallen ist, das denn auch am Schluss des Stückes beginnt; mit diesem Vorgange, der sich abspielt, bekommen wir gleichzeitig die Enthüllung ihrer Vergangenheit als eines unsagbaren Kampfes gegen einen ganz unwürdigen Mann, um des Kindes und ihrer selbst willen den Schein zu retten, und noch weiter zurück des vergeblichen Versuchens, aus ihrem Elend sich zu helfen, welches daran scheitert, dass der Mann, den sie liebte, ihre Lage nicht verstehen oder fühlen konnte. Der Vorgang und die Enthüllung entwickeln sich gleichlaufend aus einem zunächst frohen Anfang: der Vorbereitung des Festes zu Ehren des verstorbenen Gatten und der Heimkehr des Sohnes, zu dem Schluss, dass der Zuschauer den Brand des frommen Heims und die Stiftung eines unfrommen zu Ehren des Verstorbenen erfährt und den Verfall des Sohnes vor-

geführt erhält mit der Endaufgabe für die Mutter, dass sie ihr Kind nun töten soll, um es vor Schrecklicherem zu bewahren. Um es gleich hier zu bemerken: ein dramatischer Fehler ist es, dass das tragische Interesse von der Mutter bis zu einem gewissen Grade durch den Sohn abgelenkt wird. Der Sohn hat hier die Bedeutung, wie etwa bei Alfieri ein Ring oder ein Schwert, durch das ein Zusammenhang erkannt wird, er ist ästhetisch nur ein Objekt, an dem das tragische Schicksal der Frau sich entwickelt, theatralisch ein Requisit; aber da er als ein handelnder Mensch mit einem sehr ergreifenden Geschick auf der Bühne erscheint, und körperliches Leiden, weil sichtbar, stets mehr Eindruck macht wie seelisches (noch dazu kommt praktisch, dass jeder Episodenspieler auf der Bühne sich die grösste Mühe giebt, seine Mitspieler in den Hintergrund zu drängen), so knüpft sich an ihn ein zu starkes menschliches Gefühl des Zuschauers, durch das die tragische Stimmung, welche die Mutter hervorrufen soll, geschädigt wird. Dieser Vorwurf ist aber auch der einzige, den man dem Werk machen darf,

ausser dem prinzipiellen, welcher sich gegen die bürgerliche Tragödie überhaupt richtet.

Wie kommt es nun, dass derselbe Konflikt bei Nora uns zu der flachen Wirkung des Schauspiels, hier zu der tiefsten tragischen Wirkung führt?

Die Fabel der Nora ist novellistisch, die der Frau Alving ist tragisch. Ein Novellenstoff muss in seinem Mittelpunkt ein irrationales Element enthalten, eine Überraschung, die sich bis zum Märchenhaften steigern kann, wie ja die Grenze zwischen der echten Novelle und dem Märchen fliessend ist; ein tragischer Stoff muss von Anfang bis zu Ende rational sein, von eherner Notwendigkeit, eine Art mathematischen Exempels.

Der Rechtsanwalt Helmer ist ein Mann, wie viele andere Männer, weder irgendwie minderwertig, noch irgendwie hervorragend; in einer entscheidenden Situation benimmt er sich roh gegen seine Frau, wie er nämlich hört, dass die ihm zu Liebe eine Fälschung begangen hat, und nachher wird er sogar gemein; aber der vernünftige Zuschauer muss ihn entschuldigen, denn einen mittel-

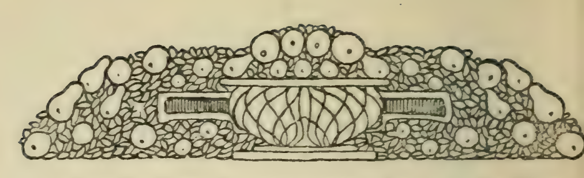
mässigen und bürgerlichen Mann, der nicht die Beweglichkeit hat, sich in die anders wertende weibliche Seele zu versetzen, muss eine Fälschung allerdings auf das höchste erregen; nach einigen Tagen, wenn es ihm gelungen ist, irgendwie die Sache ins Gleiche zu bringen, wird er seine Erregung überwunden haben und zu seiner kleinen Frau sagen: ich war damals in begreiflicher Hitze, jetzt erst empfinde ich deinen guten Willen und bedaure meine Worte, aber solche Dinge dürfen kleine Frauen nicht wieder tun. Aber Nora entwickelt sich inzwischen (wenigstens sollen wir das glauben) aus der kleinen Frau zu einem gleichberechtigten Wesen mit Ansprüchen auf Freiheit und Selbstbestimmung; und nun? Die Novelle sagt: sie verlässt Mann und Kind und zieht in die Fremde; das sagt sie deshalb, weil im Leben das sehr selten geschehen wird, da stumpft sich einfach der Gegensatz ab durch Nachgeben und Kleinlichkeit; so hat die Novelle die Überraschung und das irrationale Element in einer Schlusspointe; für den Dramatiker aber stellt es sich heraus, dass die Fabel undankbar für ihn ist.

In der Fabel der Gespenster ist alles Notwendigkeit: die Frau ist von ihrer Familie gezwungen, von ihrem Geliebten nicht verstanden, hat keinen Ausweg und muss ihre Last bis ans Ende tragen; dann, wie der Mann gestorben ist, zeigen sich die Folgen seines Lebens an dem Sohn. Hier ist nirgends eine novellistische Überraschung möglich — wohlgemerkt, eine novellistische, also ästhetische; im Leben, wo nicht bestimmte Sympathieen für Geschehnisse und Charaktere nötig sind, selbst im Roman, wo man durch Buntheit des Lebens Widerwärtiges erträglich machen kann, liegt die Sache natürlich anders.

Die Probe auf das Exempel ist die Tatsache, dass in den ersten Zeiten, als Ibsen noch umstritten war, die Bühnenroutiniers einen versöhnlichen Schluss der Nora spielten; das Stück wird dadurch platt, aber es wird nicht unmöglich: den Schluss der Gespenster könnte man auf keine Weise ändern. Und bezeichnend ist, dass in dem versöhnlichen Schluss die Kinder Noras eine Rolle spielen. Die Art von Abstraktion, welche

Stil der Novelle ist, kann von der Bedeutsamkeit der Kinder in unserm Konflikt absehen, denn für sie ist es ja gerade wichtig, nicht typische Menschen zu verwerten; im Drama aber muss jeder Konflikt so tief gefasst werden, dass alles Typische in die Fabel hineingeht; nun hängt aber in dem Kampf um die Selbständigkeit des Weibes alles vom Kind ab: dass die Tragik der Frau Alving sich in ihrem Kind vollendet und dass bei Nora die Kinder nur eine nebensächliche Bedeutsamkeit haben, indem ihr Zurücklassen die Energie der Heldin zeigen soll, das gibt den besten Gradmesser für die Bedeutsamkeit der beiden Fabeln ab.

So kommt es, dass das Puppenheim nur ein Tendenzstück ist, die Gespenster eine grosse Tragödie, und es ist nur angemessen, dass zu ihrer Zeit Nora eine grössere Wirkung auf die Leute ausübte wie die Gespenster: die künstlerischen und dichterischen Eigenschaften sind es ja nicht, die heute einen Mann berühmt machen.



Nach den Gespenstern hat sich Ibsen immer mehr verfeinert, aber er hat nie wieder tragische Grösse erreicht. Oft kommt mit unheimlicher Gewalt das Teuflische zum Vorschein, das der Komiker haben muss, aber auch das wird nicht zur Grösse entwickelt; es ist, als ob die Fähigkeiten und die Tendenzen des Dichters sich immer mehr gegenseitig paralysirten.

Offenbar ist unsere Zeit sehr geeignet, die Leute skeptisch zu stimmen hinsichtlich der menschlichen Grösse: es ist alles kommensurabel geworden. So kann ein Dichter, welcher durchaus ein Kind seiner Zeit ist, sehr leicht zu solcher Skepsis gelangen; und mögen seine Verehrer gerade diese als besonders bedeutsam bei ihm empfinden: spätere Zeiten, in denen andere Umstände wirken, werden anders urteilen und nur das schätzen, was sich aus den ewigen Bedingungen der Kunst ergibt; der Zweifel an der menschlichen Grösse ist aber den Bedingungen der

dramatischen Kunst geradezu entgegengesetzt. Durch diese Bemerkung wird nicht hinfällig, was weiter oben über die Tendenz der Wahl von Problem, Stoff und Fabel auf tragikomische Ergebnisse gesagt ist, es findet hier wie in allen wichtigen Dingen Wechselwirkung statt.

In der Einleitung zum Volksfeind heisst es: „Zur Tragikomödie gehört es, dass der Held von seinem ethischen Standpunkt aus die Welt richtig ansieht und nur dadurch mit ihr in Konflikt gerät, dass sein Standpunkt nicht der allgemeine Standpunkt ist.“ Das ist keine Definition des Tragikomischen, sondern eine Erzählung des Ibsenschen Grundproblems, die auf unsere Formel hinauskommt: Kampf des Menschlichen gegen das Soziale. Absolut deutlich ist der Kampf und sein tragikomisches Resultat im Volksfeind dargestellt: ein braver und tüchtiger Mann, der Badearzt ist, entdeckt, dass die Heilquelle giftig ist und nicht gesund; er verlangt eine andere Wasserleitung, aber die Leute, welche das Geld dazu hergeben müssten, wollen natürlich nicht, und die

Bürger möchten ihn zum Schweigen bringen. Der Zuschauer wird sich sagen: gut, das ist verständlich von den Leuten, aber sie werden nicht durchdringen, denn natürlich kommt die Giftigkeit der Heilquelle doch heraus, die Fremden bleiben fort, und dann wird die Reaktion schon eintreten, sie werden einsehen, dass ihr Doktor recht hatte, und wenn der dann die Situation verständig ausnützt, so kann er der Wahrheit zum Recht verhelfen und seine eigene Lage verbessern. Zum Unglück ist der Mann aber zu heissblütig und will mit dem Kopf durch die Wand, das verbittert die Leute. Schlenther findet in dem Stück vielleicht mit Recht eine Absicht, welche dem Tiefsinn eines freireligiösen Predigers Ehre machen würde: „Die Erziehung und Erzielung einfacher Menschen, die sich nicht anders geben, als sie sind, die sich selber ausbauen aus den eigenen Empfindungen und Gedanken, bei denen Natur und Sittlichkeit eins werden.“ In Wahrheit handelt es sich nur um den Kampf eines Hitzkopfes gegen die konservativ gesinnte Menge: ein durchaus steriles Motiv.

Eine ganz andere Bedeutung hat die Wildente. Da haben wir ein Stück, das zwar gleichfalls im Charakter seinen Angelpunkt hat, nicht in der Situation und so seine starke Verwandtschaft mit der Komödie beweist; aber während im Volksfeind nur eine einzige Eigenschaft eines sonst vernünftigen Mannes, nämlich die Hitzköpfigkeit, die verhängnisvolle Bedeutung hatte, hat ihn hier das gesamte Wesen des Helden Hjalmar Ekdal; und zwar ist dieses Wesen so, dass seine Grundlage, nämlich die Notwendigkeit der Lebenslüge, ein Gemeingut aller Menschen ist, nur nicht bei allen so ungehemmt wirkt und eine so günstige Situation trifft und schafft; so ist der Charakter und sein Erlebnis durch den bittern Dichter ein tiefer symbolischer Ausdruck von Allgemeinmenschlichem geworden.

Noch einmal sei es betont: dem tiefsten Wesen der dramatischen Kunst ist diese Art Dichtung entgegengesetzt — glücklichere Zeiten können vielleicht sagen, dem tiefsten Wesen der Kunst überhaupt; denn die Absicht der Kunst ist nicht das Erzeugen von

Depressionsgefühlen, und dass wir die heute in der Kunst suchen, ist in seiner Art ein ähnliches Zeichen des Niedergangs, wie wenn etwa im Jesuitenstil Stoffvorhänge mit Troddeln und Quasten durch bunten Marmor vorgetäuscht werden und so das Kunstziel eine verdriessliche oder auch vergnügte Überraschung wird. Ein Dichter soll nicht zu tief denken über das Menschliche, das er ja darstellen will und nicht untersuchen, sonst stösst er auf den Widerspruch, und vielleicht, wenn er den durchgedacht hat, wird ihm auch der Widerspruch von neuem widersprochen: er kann einen Weisen darstellen, aber er soll nicht als ein Weiser schaffen; der Narr im Lear — er ist a bitter fool, der Mann — hat die Relativität alles Seins eingesehen, aber sein Dichter Shakespeare weiss nichts von diesem Wissen, wenn er mit Lear, der ein König ist, an das Absolute glauben muss.

Der alte Ekdal ist durch seinen Geschäftsfreund Werle zugrunde gerichtet und wohnt nun bei seinem Sohn Hjalmar, der durch seine Frau erhalten wird, die einstige Geliebte des alten Werle. Der Vater lebt in

seiner Stumpfheit durch eine Lebenslüge, welche als anschauliches Symbol wirkt, indem er auf dem Hausboden unter alten vertrockneten Weihnachtsbäumen mit einer Flinte ohne Schloss auf die Jagd zu gehen glaubt; eine Wildente, die Werle lahmgeschossen hat, wird von der ganzen Familie auf diesem Boden gepflegt; der Sohn erhält sich am Leben, indem er sich einredet, er sei im Begriff, eine grosse Erfindung zu machen und seine Trägheit für Nachdenken um die höchsten Menschheitsziele ausgibt. Die Frau ist ordentlich und vernünftig und hält durch ihren Fleiss alles zusammen; in ihrer gewöhnlichen Nüchternheit ist sie die Angenehmste von den dreien. Die kleine Tochter, welche eigentlich des alten Werle Kind ist, verkörpert alles Edle und Hochstrebende — wie schon in der Einleitung erwähnt, weil sie in den Entwicklungsjahren ist. In diese Welt kommt der Sohn des alten Werle, welcher im Hochgebirge ein idealistischer Narr geworden ist und überall Wahrheit schaffen will, weil nur auf ihr ein gedeihliches Leben möglich sei. So klärt

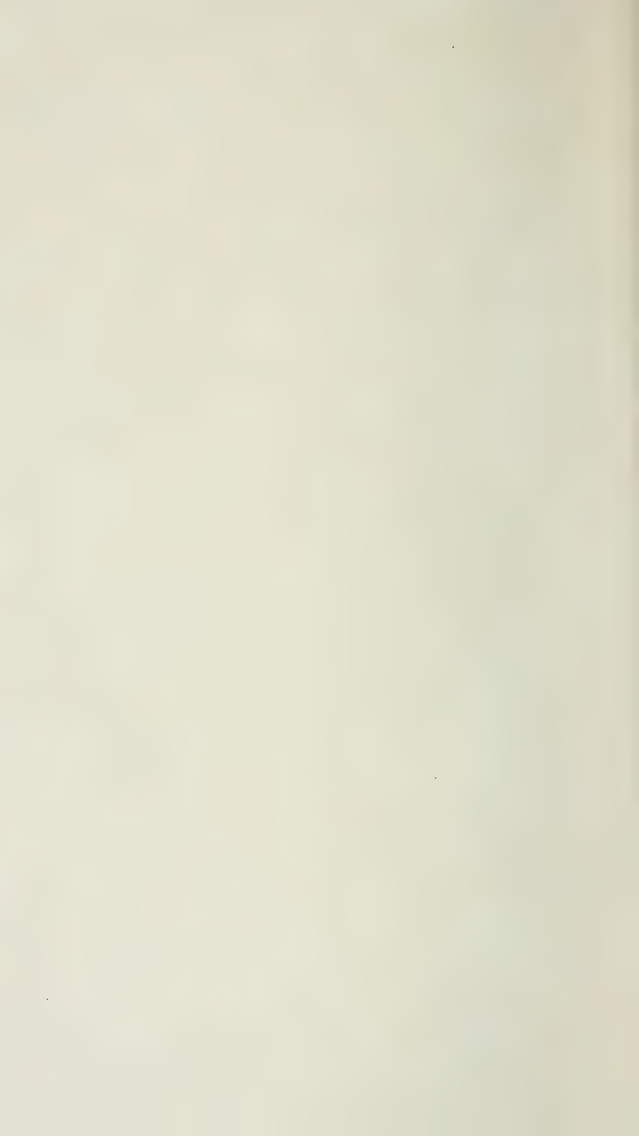
er den Hjalmar über alles auf, was der natürlich gewusst, aber sich nie eingestanden hat, und erreicht dadurch, dass das Kind aus Liebe und Hochherzigkeit sich tötet, während die andern drei weiter leben, wie sie gelebt haben.

Was theatralische Kunst betrifft, so überbietet das Werk noch alles andere, was Ibsen gearbeitet hat; wir bleiben in beständiger Spannung; jede Replik ist so ausgearbeitet, dass sie gleichzeitig weiterführt, eine Person charakterisiert, und oft genug noch einen symbolischen Sinn für die Handlung und eine absolute Bedeutsamkeit hat, die letztere freilich oft über den Rahmen hinaus. Es gibt wohl kaum einen Dichter, der mit solcher Konzentration arbeitete, ausser den ganz Grossen, und zu denen muss man durch diesen Teil seiner Eigenschaften Ibsen rechnen. Aber der Grund, auf dem das alles aufgebaut wird, ist so trügerisch, dass eine Analyse der Handlung vom technischen Standpunkt gar nicht möglich ist.

Ähnlich zu beurteilen wie die Wildente



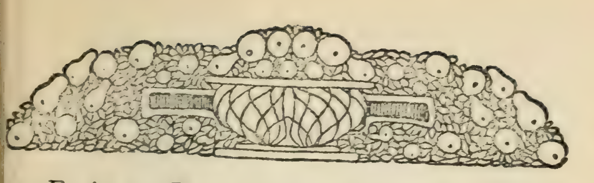
HENRIK IBSEN im 60. Lebensjahr



sind Rosmersholm und die Frau vom Meere; auch diese Werke sind aus der tiefsten Skepsis geboren und dadurch im letzten Grunde unfruchtbar und weisen zugleich eine ausserordentliche Kraft auf. Rosmersholm: Rosmer hat sich auf intellektuellem Wege ganz freigemacht, und indem er einen angeborenen adeligen Sinn besitzt, meint er, alle Menschen durch intellektuelle Befreiung zu Adelsmenschen machen zu können. Eine kräftige, aber rohe weibliche Natur hat er in der Tat veredelt: aber als Ende, weil ein Ende sein muss, nimmt Ibsen an, dass sie nun beide unmöglich weiter leben können. Wendet sich hier die Skepsis gegen die sichtbaren Ideale, weil die lebensunfähig machen, so in der Frau vom Meere gegen jenes unbestimmte Streben nach Hohem und Schönem, das man als romantisch bezeichnet: die Heldin wird zu dem Romantischen gezogen, solange sie unverantwortlich ist, wie sie Freiheit und Verantwortlichkeit bekommt, zieht sie das spiessbürgerliche Dasein vor.

Wir würden nun Gesagtes wiederholen

durch nähere Betrachtung. Nur eins möge immer wieder hervorgehoben werden: Der Einleiter sagt: „wären die Menschen, wie sie sein sollten, wären sie Bürger des dritten Reiches, so . . .“ Durch diese sehr richtige Darstellung von des Dichters Meinung gibt er, ohne es zu wissen, die schärfste Kritik. Ibsens Irrtum ist, dass er glaubt, er müsse für sein Drama die Menschen des Lebens, speziell des heutigen Lebens verwenden: aber der Dichter muss das triviale Leben vergessen und damit den törichten Gegensatz welcher nur Moralprediger fesseln kann wie die Menschen sind und wie sie sein sollten; er muss neue Menschen schaffe nach dem technischen Bedürfnis einer Forn und nicht auf das Leben hat er zu sehen aus dem er vielleicht einiges geringe Roh material für das Erschaffen dieser neue Menschen nimmt, sondern auf das Lebe auf welches er durch sein Werk wirken wil nicht das Modell geht ihn an, sondern d Zuschauer.



Es ist an Ibsen hoch zu rühmen, dass er die Entwicklung, welche sein Geist gehen musste, nicht irgendwie abgebogen hat; mit grosser Kraft schreitet er bis ans Ende vor. Dieses muss ihn zur Darstellung der tiefsten Verzweiflung an allem führen. Den bedeutsamsten Ausdruck hat dieses Ende in Hedda Gabler gefunden.

Wieder ein Kampf zwischen Mann und Weib: aber der Mann ist ein trivialer Philister und das Weib eine hysterische Närrin im sechsten Monat, welche sich in Ohnmacht nach Grösse sehnt, nach der Grösse, wie sie Ibsen für Frauen angemessen hält, nämlich einem Mann den Willen zum Hohen geben; der dritte, der vielleicht Grösse hat — man kann und wahrscheinlich soll man das bezweifeln — endet lächerlich in sittlicher Haltlosigkeit, nachdem eine Weile ihn eine bescheidene Frau durch ihre Liebe gehalten hatte und deren Macht nun durch die grössere Gewalt der Heldin gebrochen war. Bei den

Kriegern auf Helgeland wurde schon auf die Ähnlichkeit zwischen Hedda und Brunhild, ihrem Mann und Gunther hingewiesen: jetzt kann auch auf die Ähnlichkeit zwischen Eilert Lövborg, dem genialen Schwächling, und Siegfried, und der ihn liebenden Frau Elvsted und Chriemhild hingewiesen werden: durch die Übertragung aus dem Heroischen ins Historische, aus dem Historischen ins Bürgerliche markiert sich ein beständiges Sinken des Stoffes vom Tragischen zum Teuflisch-Komischen, zugleich mit dem schrittweisen Wandeln der Situation in Charakteristik; das bürgerliche Stück enthält gar keine Situation mehr ausser der Kombination von Charakteren; der alte Stoff im Nibelungenlied hat die Notwendigkeit der Ermordung Siegfrieds durch den treuen Untertanen Hagen; die Krieger auf Helgeland haben die heimliche Brautwerbung Siegfrieds für Gunther schon als eine Art Darwinsches Überbleibsel, Brunhilds Handlung könnte schon bloss aus ihrem Psychologischen hervorgehen; bei Hedda Gabler ist dann das Überbleibsel ganz verschwunden,

und das Psychologische hat seine konsequente Entwicklung zum Pathologischen genommen, die es notwendig nehmen muss, wenn es allein die Handlung halten soll.

Baumeister Solness: Von neuem ein Kämpfen zwischen einem schwachen Mann und einem durch sein Triebhaftes starken Weib. Solness ist wieder der bekannte Ibsensche Typus, der Mann, welcher im Intellektuellen das Höchste erreicht haben soll, aber im Willen nicht die entsprechende Kraft besitzt; hier ist das Verhältnis symbolisiert, indem der Mann Baumeister ist, der wohl hoch zu bauen vermag, aber er kann nicht die höchste Spitze seines Bauwerks erklettern, um den Kranz auf ihm zu befestigen, denn er wird in der Höhe von Schwindel befallen.

Ein kleines Mädchen, das einst Solness als Baumeister eines Kirchturms bewunderte, ist inzwischen herangewachsen und besucht ihn, um von ihm zu verlangen, dass er ihr Ideal erfüllen solle: sie will ihn als Ibsensche Heldin in die Höhe treiben, vielleicht schon mit dem grausamen Hintergedanken an

seinen Sturz. Indem das Stück im Symbol bleiben muss, kann sich das nur so äussern, dass sie von ihm verlangt, er soll die Spitze eines von ihm neuerbauten Turmes ersteigen; er tut es durch ihren Willen, und ihr Jubel, dessen Gefährlichkeit sie kennt, stürzt ihn in die Tiefe. Der ganze Vorgang wird durchaus nur als symbolisch behandelt, wir sollen hinter ihm die eigentliche Bedeutsamkeit des Stückes suchen.

Man muss doch zugeben, dass Ibsen schon früher zur absoluten Negation des Dramatischen vorgeschritten ist: hier ist er auch zur Negation des Künstlerischen gekommen. Die Kunst kann uns nur immer einen Schein von Dingen als von wirklichen Dingen geben, Ibsen gibt ihn uns als von unwirklichen. In Otto Ludwigs Erzählung Zwischen Himmel und Erde wird uns ein Sturz vom Turme geschildert; das ergreift und rührt uns als der Knotenpunkt menschlicher Leidenschaften, mit welchen wir fühlen; die Leidenschaften sind in Handwerkern verkörpert, die uns als Handwerker geschildert werden, mit epischer Genauigkeit und Treue, die eben wesentlich für die Er-

zeugung der beabsichtigten ästhetischen Gefühle ist. Bei Ibsen ersehen wir: der Sturz ist nur ein Symbol, alles, was die Menschen tun und reden, hat nicht den Zweck, den ästhetischen Schein einer Wirklichkeit zu geben, nein, es soll uns eine moralphilosophische oder psychologische oder sonstige Einsicht verkörpern, die noch dazu nicht einmal den Vorzug der Banalität hat. Die Fabeldichter des achtzehnten Jahrhunderts stehen heute in einer tiefen Verachtung, weil sie dieselbe Prozedur vorgenommen haben: nicht die schöne Erzählung eines Vorganges war ihnen der Zweck, sondern die Mitteilung eines Weisheitsspruches. Aber viel schärfer wie den Mann, der für diesen kleinen Zweck doch nur das kleine Mittel einer gereimten Erzählung anwendet, muss man den verurteilen, der für einen noch geringern, nämlich die Mitteilung einer sehr fragwürdigen psychologischen Theorie, die ungeheuren Mittel eines Dramas missbraucht. Diese harten Worte gelten nur da, wo das Symbolische diese grosse Bedeutung hat, dass die genannte Handlung sich zum Sym-

bol verflüchtigt, das ist nur im Solness der Fall.

Der Weg, der den Dichter geführt hat, ist klar: Skepsis und Relativitätsglaube sind keine Gedanken für Dichter, die rauben ihm die Freude an der Oberfläche, den Dingen, dem Leben; ein Künstler muss vor allem recht verliebt in diese schöne Welt sein, das gilt für den Erzähler, und muss die ideale Welt verehren, welche er sich schafft, das gilt für den Tragiker; wer sie hasst und verachtet, der erfährt das Ende jeden übertriebenen Idealismus, er wird unfruchtbar, und dann können ihm wohl leere und zufällige Theorieen als das einzig Bedeutsame erscheinen und die Welt nur dazu gut, die auszudrücken wie durch gleichgültige Zeichen und Zahlen.

Die drei letzten Werke: Klein Eyolf, John Gabriel Borkmann und Wenn wir Toten erwachen bieten ästhetisch nichts, das nicht schon gelegentlich der früheren Werke besprochen wäre, ein Eingehen auf sie würde also nur zu Wiederholungen führen.

In Wenn wir Toten erwachen hat der

alte Dichter sich noch einmal mit aller wilden Kraft gegen sich selbst gewendet, gegen sich selbst und gegen sein ganzes Schaffen und Leben, das Werk ist eine Bekenntnisdichtung.

Nur an seine Kunst dachte der Mann, und dadurch ging ihm das Glück verloren und zerrann ihm sein Leben; nun ist ihm auch seine Kunst nur deshalb wertvoll, weil er seinen Hass gegen die Menschen in ihr äussern kann, denn wenn er Einen porträtiert, so holt er das Tier heraus, das in ihm heimlich lebt, und stellt es im Marmor dar. Da erwacht die Tote, aber sie erwacht nur zu einem Scheinleben, das stösst nun mit seinem Scheinleben zusammen zum zweiten endgültigen Tod; und inzwischen mögen die gewöhnlichen Menschen sich ein Glück gründen und sich des Lebens freuen.

Das ist der Epilog eines Dichters, und eines Dichters, welcher der grösste Dramatiker unserer heutigen Gesellschaft ist, und das Drama ist die höchste Form der Dichtung.

Aber wäre das wirklich der letzte Schluss unserer heutigen Welt? Noch nie hat eine

Gesellschaftsform so viel Kraft frei gemacht wie die heutige, noch nie die eine unbedingt notwendige Bedingung geschaffen, uns die furchtbar zu machen, nämlich, dass ein Schaffender sich gänzlich von ihr loslösen kann und auf einer Insel leben. Wenn jemand die Kraft hätte, sich von ihren Vorurteilen zu erlösen mit Hilfe des historischen Verständnisses, das sie erst geschaffen, und so auf alles im letzten Grunde doch verächtliche Wirken verzichtete, das er heute haben könnte, so würde er aus den reinen technischen Bedingungen der Kunst heraus sehr Grosses zu schaffen vermögen, und wenn seine Begabung ausreicht, Grösseres wie je vorher von Einzelnen geschaffen wurde; denn etwa die antike Tragödie und bis zu gewissem Grade auch das Shakespearesche Theater ist ja eigentlich doch als eine Art Kollektivarbeit anzusehen. Als der Erste ist diesen Weg Hebbel gegangen; möge er bald einen Nachfolger finden!

IM INSEL-VERLAG, LEIPZIG

DEMETRIOS, Trauerspiel in 5 Aufzügen
CANOSSA, Trauerspiel in 5 Aufzügen
BRUNHILD, Trauerspiel in 3 Aufzügen
EINE NACHT IN FLORENZ, Lustspiel in 4 Aufzügen
RITTER LANVAL, Lustspiel in 3 Aufzügen
ÜBER ALLE NARRHEIT LIEBE, Lustspiel in 3 Aufzügen
SECHS GESCHICHTEN, Novellen
DIE PRINZESSIN DES OSTENS, Novellen
DIE SELIGE INSEL, Roman
ALTITALIÄNISCHE NOVELLEN, übersetzt
DER WEG ZUR FORM, Abhandlungen vornehmlich zur Technik des Dramas und der Novelle
WENN DIE BLÄTTER FALLEN — DER TOD, Zwei Trauerspiele
LUMPENBAGASCH — IM CHAMBRE SÉPARÉE, Zwei Schauspiele
POLYMETER

IN DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART

DER SCHMALE WEG ZUM GLÜCK, Roman

BEI JULIUS BARD, BERLIN

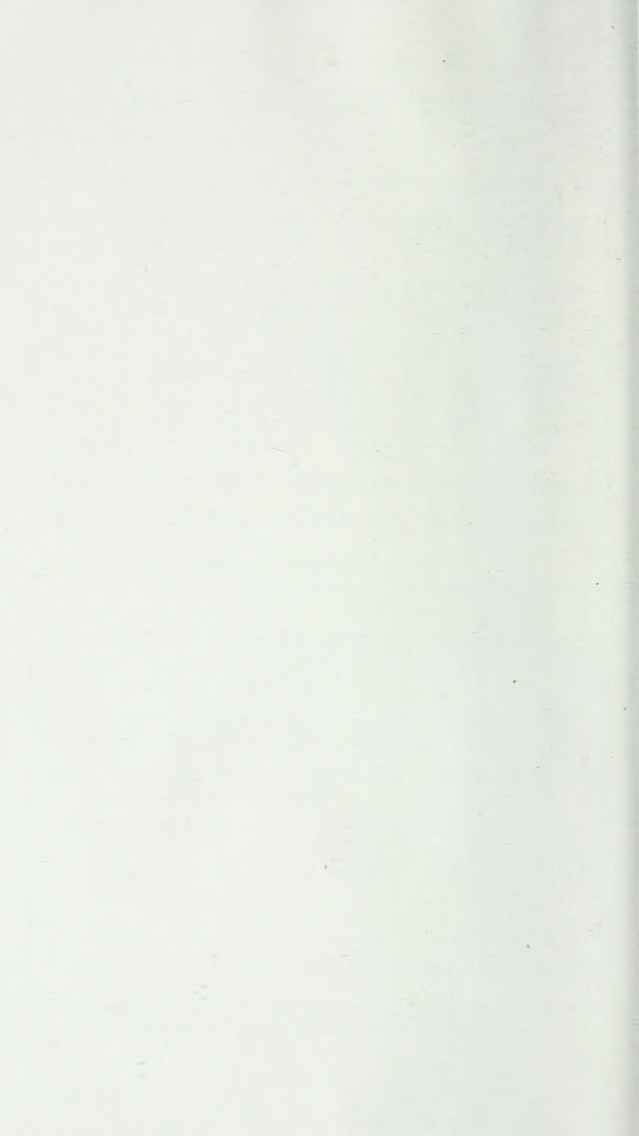
DAS GOLD, Trauerspiel in 4 Aufzügen
DER HULLA, Lustspiel in 4 Aufzügen

BEI SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN

SOPHOKLES, Bd. 37 der „Dichtung“

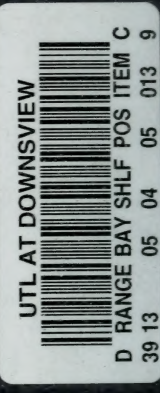
Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.





van de verkoop van zijn vaderlijk erfdeel: het

IBSEN, Hendrik Johan, Noors dramaturg en dichter, pseud. **Brynjolf Bjarme** (° Skien 20 III 1828-†Kristiania (thans Oslo) 23 V 1906). Zoon van een houtkoopman, die in 1836 failliet ging. Van 1844 tot 1850 apothekersleerling in Grimstad. Studeerde en las veel in zijn vrije uren, schreef gedichten en in 1849 zijn eerste toneelstuk *Catilina.*


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 04 05 013 9